

SZÖVEGEK KÖZÖTT IX.

(SZEGEDI TANULMÁNYOK

AZ IRODALOMTÖRTÉNET/ELMÉLET, A NÉPRAJZ, A
KÉPZŐMŰVÉSZET ÉS A MŰVELŐDÉSTÖRTÉNET KÖRÉBŐL)

Szeged, 2005.

Sorozatszerkesztő: Fried István
Szerkesztők: Tóth Ákos, Jászay Tamás

A szerkesztésben közreműködtek a SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék keretében működő posztgraduális kurzus hallgatói, a tanszéki tudományos diákkör résztvevői

SZTE Egyetemi Könyvtár



J000458097



X 12558

© A szerzők és az SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke. A szerzők és a szerkesztők minden jogot fenntartanak. Újraközlés vagy akár részletek közlése csak a szerzők, szerkesztők engedélyével történhet.

ISSN-szám 1418-0480

TARTALOMJEGYZÉK

Fried István: <i>Előszó</i>	1
Hódosy Annamária: <i>Csalogányok és pacsirták</i>	5
Séra Bálint: <i>Puszták képe</i>	23
Gyuris Gergely: <i>A magára hagyott olvasó</i> (<i>Hajnóczy Péter: Pókfonál</i>)	43
Csapi Attila: <i>Valami: egyesítetlen értelmezések</i> (<i>Szijj Ferenc: Kéregtorony</i>)	65
Huba Márk: <i>A fikció teste – Megtestesült fikció</i>	75
Sárközy Bence: <i>A Győztes Féreg (másik) története –</i> <i>E. A. Poe Ligeiájában</i>	85
Medgyes Tamás: <i>Kinek varázslat az elvarázsolt kastély?</i>	98
Fürth Eszter: <i>Egy temetés olvasata (Gondolatok Eça de Queirós</i> <i>José Matias című novellájáról)</i>	103
Zanin Éva: <i>A Divat olvasatai</i>	117
Orcsik Roland: <i>A művészet testvesztése/váltása</i>	143
Karácsonyi Zsolt: <i>Aknák, stíl és fakereszt (Teodor Mazilu és Csurka</i> <i>István egy-egy drámájának összehasonlító elemzése)</i>	155
Jászay Tamás: <i>Zsótér görögjei</i>	163
Tamás Kinga: <i>Filmnarráció és irodalmi narráció:</i> <i>Egy lehetséges közös paradigmáról</i>	185
Szalánszki Edit: <i>Népballadák: Megússzák szárazon?</i>	203
Tóth Ákos: <i>A nem látható és a láthatatlan</i> (<i>Gondolatok El Kazovszkij művészetéről</i>)	219

ELŐSZÓ

A SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének munkatársai, hallgatói igyekeznek bekapcsolódni a komparatistikának és általában az irodalomtudománynak újragondolását segítő-ösztönző munkálataiba. Az Európai Unió átalakuló egyetemei igénylik, hogy a „más” szerkezetben folyó oktatáshoz éppen úgy mellékeltsenek a segédanyagok, a kézikönyvek, az új tartalmú-formájú tanítást elméletileg megalapozó tanulmányok, miként a korábbi rendszer működtetésére is megvoltak a szükséges könyvek, jegyzetek. Az irodalomtudomány és közvetítése problémái sokszoros erővel jelentkeznek a részint szűkített anyagú, részint átszerkesztődő oktatásban, minek következtében az irodalom, Magyarországon kiváltképpen a világirodalom tanításának részint megnehezültek a feltételei (a képzés első szakaszában lényegesen kevesebb idő áll a rendelkezésre, a műveltség szerkezetének átstrukturálódása folyamatos jelenség, az elsősorban olvasás útján megszerezhető tudás „értéke” és „tartalma” nem bizonyosan előnyére változott stb.), részint azonban új lehetőségek kínálják föl magukat: a hagyományos irodalomtörténeti, kronológiai szempontokat szem előtt tartó előadássorozat helyébe problémacentrikus előadások/szemináriumok iktathatók, továbbá: az irodalomközpontúság fellazításával az irodalom egyre inkább a kultúra részeként, irodalom és más kulturális tényezők, jelenségek, részterületek, „alrendszerek” érintkezései, egymásba szövődései feltárása, elemzése révén tárgyalható. Jóllehet az irodalomtörténetnek/elméletnek és a kulturológiának (cultural studies, Kulturwissenschaft) továbbra sem téveszthetők össze területei, az új historizmus, a posztkolonialitás „elméleti” megközelítéseinek befogadása nem egyszerűen változatosabbá teheti az oktatást, a kutatást, hanem az irodalmat (korántsem zárja vissza korábbi korszakokba, hanem sokkal inkább) szembesíti részint önmagával, önmaga elképzeléseivel, kompetenciájáról, valamint kultúraként létezésével, léteezhetőségével. A tanszéken folyó „kísérletek” az összehasonlító műelemzések címszó alatt futó munkálatok ürügyén, továbbá az irodalomtudomány felől érkező elméleti/módszeres ajánlatok más diszciplína számára (például a néprajzéra), a hagyományosan imagológiai vagy a pozitívizmus kedvelt kutatási területe (az útleírás) „posztkulturális” jellegű bemutatására, mind-mind azt célozza, milyen mértékben jelölhető (nem *ki*, hanem) *meg* irodalomtörténet/elmélet helye a változó művelődési/műveltségi viszonyok közepette. S ezzel szoros összefüggésben a hermeneutika és a

dekonstrukció befogadása, térnyerése *utáni* periódusban merrefelé tart az irodalmi gondolkodás. Tanszéki hagyomány, hogy a hallgatók irodalmi/kulturális érdeklődése kettős irányú: az ismertebb, a leginkább angolszász nyelvű művek meglehetősen sok érdeklődőt vonzanak, annál is inkább, mivel immár régiókban az angol válik lingua francává, s a szubkultúrából merített ismeretek szintén az angol nyelv tudását, az angol-amerikai világ ismeretét feltételezik. A másik irány a kevésbé ismert irodalmak/kultúrák közvetítésével jellemezhető. Szeged országunk déli határán terül el, már a XVIII. században fontos szerepet játszottak a szegedi piaristák a szerb diákok oktatásában, a *Tiszatáj* című folyóirat több ízben és szívesen közöl(t) szerb, szlovén, horvát tárgyú írásokat és összeállításokat. A SZTE BTK portugál speciális képzésének elvégzése gazdagította a közös hallgatók komparatistikai látását, így a Magyarországon csupán néhány „nagy” névvel képviselt portugál irodalom beépítése a világirodalom-elképzelésbe nem kevésbé sikeresnek bizonyult. A komparatistikai kurzusokon belül az irodalom és a társművészetek egybelátása, összevetése fontos, módszertanilag is tanulságos szemináriumokon történt, e szemináriumok legjobb referátumai aztán publikációkkal jelezték e gondolkodás életképességét.

Ami azonban még lényegesebbnek minősíthető: az oktatás átstrukturálása során egyre inkább olyan tervezés került az előtérbe, amely a mennyiségi szempontokkal szakítva nem egyszerűen a mindig vitatott „minőségi” tényezőkre veti a hangsúlyt, hiszen erre az eddigi oktatási gyakorlat is törekedett, hanem az a belátás látszik felülkerekedni, miszerint a hagyományos irodalomtörténet úgynevezett egészelvűségét fel kell váltani olyan „tanegységekkel”, amelyek egy-egy probléma, egy-egy részterület, egy-egy stílusformáció modellszerűségét kísérlik meg több szempontból átvilágítani, s az egyes területek elemzésével elemzési változatokat kínálnak föl. Olyanokat, amelyek a hasonló vagy rokon területek elemzésére ösztönöznek. Illetőleg: olyan szemináriumokat terveznek meg, amelyek vagy egy-egy mű elemzésekor a lehetséges összes (vagy majdnem összes) aspektus érvényesítésével azt demonstrálják, mi mindenre kell/lehet tekintettel lenni egy mű elemzésekor, vagy egy-egy művet hét-nyolc irodalomelméleti iskola elvei szerint tárgyalnak, így egy-egy művet több oldalról megközelítve a művek sokféleképpen érthetőségét érzékeltetik, az értelmezések egyenrangúságát igazolva.

Mindezeknek a próbálkozásoknak tapasztalata ott lelhető a kötet tanulmányaiban. Az írások szerzőinek túlnyomó többsége részt vesz a tanszék oktatói munkájában, az egyik-másik dolgozat éppen egy közös szemináriumi

gondolkodás során formálódott, készült el, módosult, lett olyanná, amilyen formában itt olvasható. A szerkesztők teljes szabadságot adtak a szerzőknek, azt írtak, amit akartak, úgy, ahogyan akarták; a tanszéken tanultak ennél fogva feltehetőleg csupán a mögöttes területeken érezhetők. Az is bizonyos, hogy az egyes témák kidolgozása inkább mondható vázlatosnak, mint befejezettnek, olykor folyamatban lévő munka egy fázisa látható. Egészében azonban képet kaphat az olvasó, merrefelé tart a SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, úton a nemzetközi tudományos együttműködés felé.

Fried István

CSALOGÁNYOK ÉS PACSIRTÁK

A *Rómeó és Júlia* egyik jelenetében Júlia azzal próbálja hitvesi ágyukban marasztalni Rómeót, hogy "nem pacsirta szól! / A csalogányunk csattog minden éjjel"¹ Mint a jelenet is jelzi, a pacsirta a népi hagyományban a "reggel hírnöke" (lévén ekkor aktivizálja magát), míg a csalogány ugyanezen az alapon az alkonyaté, illetve a szerelemé, feltehetőleg azért, mert a szerelem általában az éjszakával asszociálódik. A drámát olyannyira kedvelő Petőfi tehát a magas irodalmi és a népi hagyományhoz egyaránt hű, amikor a két madár szembenállását - a velük asszociált hajnal és éjszaka, fény és sötétség sors- és művelődés-szimbolikáját kihasználva - a forradalmi és az "elkészt" hazasírató költészet szembenállásaként fogja fel. A motívum használatával természetesen nincs egyedül. A dalosmadarak mindig is az irodalom kiemelt motívumai közé tartoztak, lévén a természet "zenészeiként" a civilizált világ költőinek alteregói. Karrierjük a romantika korában látványosan felívelt. A következőkben azt próbálom bemutatni: részben azért, mert a két madár akkor is szoros összefüggésben van a róluk író költők „elkésztségével”, koraiságával vagy épp időszerűségével, amikor a hozzájuk címzett versek témája látszólag egészen más.

Coleridge: A csalogány(hoz)

Coleridge *A csalogányhoz* írt költeményében² (1795) vázolja, ám nem egyértelműen folytatja a csalogány által reprezentált költészet konvencióját. A vers első harmada azzal foglalkozik, miként tisztelték a múlt költői a csalogányt, "mennyi szenvedő Bárd fohászkodott hozzád", ami igencsak indokolt állítás, ha meggondoljuk, hogy a "csalogány" a középkori szerelmi költészet egyik leggyakoribb motívuma, amelynek egyik oka, hogy az egyik legkorábban hazatérő költöző madárként a tavasz, az újjászületés, a nász

¹ William Shakespeare: *Rómeó és Júlia*. Ford.: Mészöly Dezső. In *Shakespeare összes drámái*. Tragédiák. Európa, Bp., 1988.

² S. T. Coleridge: *To the nightingale*. In Uő: *Verse and Prose*. Moscow, Progress Publishers, 1981.

szimbóluma. Coleridge kommentárja ugyanakkor hangsúlyossá teszi, hogy a romantikus költő nem pusztán a szerelem témáját, hanem a költészet melankólikus hangvételét is a csalogány motívumához rendeli. Ez részben a trubadúrlírában kedvelt "reménytelen szerelem" toposznak köszönhető, részben viszont a fülemüle antik eredettörténetének: Philomela mítosza szerint az istenek egy szép hangú trák királylányt változtattak fülemülévé - azaz csalogánnyá -, mikor növérenek férje el akarta őt csábítani. A madár gyönyörű, de "panaszos" éneke e hajdani traumának a következménye, a madár sosem szűnő szenvedésének a világgá kürtölése. A tudós, művelt költészet mindezt úgy egyeztette össze a csalogányhoz kapcsolt szerelem hagyományával, hogy a madarat a *keserves vagy reménytelen szerelem szimbólumává* avatta.

Coleridge versének ironikus felütése azt sejteti, hogy a költő valamiféle melankólia-ellenes ars-poeticát fog megfogalmazni, ám ez csak a későbbi *A csalogány* (1798) című költeményben³ válik valóra. *A csalogányhoz* szövegében a hagyománnyal való szembehelyezkedés - úgy tűnik - még nem esztétikai természetű. Mint a „lírai én” mondja, ő maga is a csalogány hallgatója, s ő sem rest himnusz írti hozzá. A vers csattanójában azonban a csalogány oly magasra értékelt énekét elmarasztalja menyasszonya, Sara szerelmes hangjához képest. A madár trillái "nem oly édesek, mint az ő hangja (...) mikor (...) ígéri, Férjemnek szólít" [Are not so sweet as is the voice of her (...) When (...) She thrills me with the Husband's promis'd name]. A madár és a szerelem összekapcsolásának hagyománya tehát itt csak azért fontos, hogy megadja a madár dalának "árfolyamát", amely messze alatta marad szerelme hangjának.

A madár *a nő* (elégtelen) *hasonlítójaként* szolgál - ami meglehetősen különbséget jelez ahhoz képest, hogy a csalogány éneke kezdetben a *költő hangjának hasonlítójaként* funkcionált. Az utóbbi esetben a madár a költő modelljeként működik, s jellemzése általában ars poetica-jellegű. De mi történik, ha a madár az említett módon "feminizálódik"? A csalogányhoz beszélő 'énje' nem csak hallgatója és csodálója (illetve imitálója) a madárnak. Állítása szerint "addig hallgatja, míg dolgozó lelkem / e dallamoktól ezer fantáziára ébredve / s bennük elmerülve már nem figyel" [O! I have listened, till my working soul, / Waked by those strains to thousand phantasies, / Absorb'd hath ceas'd to listen!]. A beszélő gondolatait - költészetét - eszerint a csalogány inspirálja, de nem úgy, mint költőideál, hanem úgy, mint Múzsza. Ahogyan a költők szerelmeit is egyre gyakrabban aposztrofálják múzsaként. És

³ S. T. Coleridge: *The nightingale*. <<http://www.readbookonline.net/readOnLine/3931/>>

csak részben azért, mert a nő szerelmes versek írására ösztönzi udvarlóját. Az angol romantikát - köztük Coleridge esztétikáját - erősen befolyásoló neoplatonikus eszmék egyik legalapvetőbbike szerint a szerelem és a szépség szemlélete már önmagában is olyan állapotot eredményez, amely - az arra fogékony személyt - "költői" elragadtatásba hozza. *A csalogányhoz* fohászkodó költő szerelmét, Sarát a kontextus így eleve a madár-mint-múzsza *vetélytársaként* határozza meg, erre játszik rá a vers a "váratlan" összehasonlítással. Annál is inkább, mert az antikok női Múzsájának mitikus figurája sem tűnt el a korabeli költészetképzetekből: a "teremtő" képzelet által létrehozott organikus alkotásnak ekkorra gyakori metaforájává vált a női múzsaival való egyesülés. Amelynek eufemisztikus megfelelője nem más, mint a "házasság", az tehát, amibe Sara beleegyezik, amikor "azzal borzongat, hogy ígéri, Féjjemnek szólít" [She thrills me with the Husband's promis'd name]. Ha Sara hangja *ekkor* múlja fölül a csalogányét, az a metafikció nyelvén nem más, mint - szerelmi vallomásba csomagolva - egy minden addigit felülmúló költészet ígérete.

A három évvel későbbi versben Coleridge saját magát (is) idézve írja fölül a korábbi szöveget, hangsúlyozván, hogy nem a csalogány dala "melankolikus", hanem a motívum hagyománya írja elő ezt a megközelítést: "a Csalogány dalba kezd / 'e legszebb hangú, lermelankolikusabb madár!' / Melankolikus madár? Oh, buta gondolat! / A Természetben semmi sem melankolikus." [the Nightingale begins its song, / "Most musical, most melancholy" bird! / A melancholy bird? Oh! idle thought! / In Nature there is nothing melancholy]. A kritizált értelmezéséért a Természetet kisajátító, annak "szavát" a sajátjával helyettesítő domináns kultúrát okolja, s a csalogányt a civilizációval szembeállított természet *örömteli* harmóniájának megtestesítőjévé teszi. Ami persze azzal jár, hogy a motívum most a Természetnek alárendelődő, azt megéneklő romantikus költészetideál, illetve vélhetőleg az azt prédikáló Coleridge, az önjelölt Romantikus Bárd megtestesítőjévé válik.

A "csalogány" itt látszólag radikálisan más, mint az, amelyiket Coleridge a korábbi versben megszólította. Pedig, ha az aposztrophé többek között azt a különbséget jelezte, amely a (költészet)ideál és a valós teljesítmény között (pillanatnyilag) fennáll, akkor *A csalogány* - amely a fenti elemzés szerint azonosítódik a beszélő énnel - már címében is e különbség megszűnését, a "minden addigit felülmúló költészet ígéretének" beteljesülését jelzi! A két vers közt talán szorosabb az összefüggés a látszólagosnál. Ezt

támasztja alá az is, hogy a vers második felét megintcsak a "családrománc" uralja, mintegy a korábbi téma folytatásaként.

A civilizáció ártalmait képviselő korabeli aranyifjakkal szemben *A csalogány* második része a költő kisfiáról - a Sarával való frigy gyümölcseről - fest képet. Míg az előbbiek "a tavasz alkonyait / báltermekben és forró színházakban töltik", tehát nem állnak kapcsolatban a Természettel s nyilvánvalóan félreértik azt, a romlatlan babát a Természet hangjai nyugtatják meg, szüleit még ő "inti" a csalogány dalának hallgatására. Mindez mintaszerűen tükrözi a gyermeki ösztönösség romantikus felértékelődését, ami kissé szembekerül azzal, hogy a szöveg hangsúlyozza: a Természet tiszteletére, s a benne lelt örömről *az atya nevelte a fiát*⁴. Sara múzsai szerepére gondolva azonban talán a fiú is több, mint egy kisfiú. Ugyanaz a kulturális örökség, amely a csalogányt a melankóliával társítja, a Fiúnak a vallásban azt a szerepet adja, hogy beteljesítse az Atya hatalmát, a költészetben pedig a költők későbbi generációit ítéli metaforikus Fiaknak. Ha "a csalogány" maga Coleridge, vajon nem *saját (költészetének)* tiszteletére oktatja e fiát - azaz az utókort? Vajon nem a későbbi generációk félreértelmezéseitől mentes "eszményi" költőutódot prefigurálja a vers? Coleridge azt írja, "ez egy apa meséje" [It is a father's tale], amely kézenfekvő értelme mellett úgy is olvasható: íme az ő megkérdőjelezhetlen verziója magáról, mint a romantika alapítóatyjáról. Talán a szövegben megszólított "barát", Wordsworth is így érthette, s az ennek való ellenállást jelzi, hogy a későbbiekben a csalogány enyhe hanyagolásával kétszer is a *pacsirtához* írt verset.⁵ Anélkül, hogy a madár jellemzésében bármiféle lényegi különbség volna érzékelhető. Elképzelhetetlen, hogy a csalogány által Coleridge neve alá gyűrődő romantikus esztétika egy alternatív hagyományának szimbolikus megalapításaképpen? Nos, mindkét hagyomány folytatódott.

Keats: Óda egy csalogányhoz

Keats a csalogány motívumának használatával Coleridge szálát látszik felvenni - ám már első olvasásra látszik, hogy bizonyos ellenállással. A

⁴ "Úgy itélem bölcsnek / Ha a Természetet teszem játszótársául" [I deem it wise / To make him Nature's play-mate], "Úgy nőjön fel, hogy / Ismerje e dalokat, s hogy az éjszakával / örömet társítson" [his childhood shall grow up / Familiar with these songs, that with the night / He may associate joy].

⁵ "Egy csalogányhoz" [To a Skylark] címmel 1805-ben és 1825-ben.

csalogány dala nála ugyan örömteli, mint Coleridge-nél, melankolikus hallgatója, Keats, azonban önnön melankóliáját tükrözteti általa, akárha dacos serdülőként azoknak a fiataloknak az egyike volna, akiket Coleridge *A csalogányban* úgy megdorgált ezért. Az *Óda egy csalogányhoz*⁶ (1819) fiktív beszédhelyzetében a beszélő 'én' a csalogány énekét hallgatva gondolkodik életről, halálról, szerelemről. Utóbbi ezúttal teljesen reménytelen, ám csak egy kis szeletkéje az élet teljességének, mely megvonatik a szenvedő és halandó emberiségtől (és az azt képviselő költőtől, akinek nem sokkal azelőtt halt meg szeretett bátyja tüdőbajban, amelynek azután ő is az áldozata lett). A madár mindennek az ellenpólusa. Ő nem ismeri "a jajt, a lázat, mind a ferde kint, / mit nyögve vált itt bús szívek soka" [thou among the leaves hast never known, / The weariness, the fever, and the fret], éneke a boldogságot [happiness] testesíti meg, amelyre hallgatója olyannyira (hiába) vágyik. Ezért is válik a madárdal a búfelejtés eszközévé a számára. A vers elején a kábítószerekkel (bűrökkel és ópiummal) konnotálódik, a második részben viszont a felejtés/mámor helyébe a halál képe kerül, s a költő immár arról ábrándozik, hogy

"most volna a legédesebb
elmúlni, kín nélkül, ez éjfelén,
míg lelked a dal omló ütemén
rajongva tépdersed!
Oh zengj még! s légy, ha már süket fülem
hiú hant lesz, magasztos gyász-zeném!"

A madár, a halál és a felejtés képzetének összemosódása a vers tropológiájának egészét áthatja. A csalogány jellegzetes tulajdonsága, hogy elbújik a lombok sűrűjén, mintegy láthatatlanná válik, „beleolvad” [fade] a környezetébe. Ez az attribútuma az elmúlást *kompenzáló élvezet* képviselőjéből *magának az elmúlásnak* az emblémájává avatja Keats szemében, aki így fohászkodik: "bár észrevétlen távozhatnék e világból, s veled olvadhatnék az erdők homályába" [I might drink, and leave the world unseen, / And with thee fade away into the forest dim]. A 'fade', azaz 'elhalványulás', 'beleolvadás' fogalma a vers egyik leggyakoribb kifejezése, amely egyszerűen utal a

⁶ John Keats: Ode to a nightingale <<http://eir.library.utoronto.ca/rpo/display/poem1131.html>>
Magyarul: *Óda egy csalogányhoz*. Ford.: Tóth Árpád. In *John Keats versei*. Magyar Helikon, Bp., 1962.



haldoklásra (különösen az olyan lassú, fonnyasztó elhervadásra, elsorvadásra, mint amelyet a tüdőbaj okoz), illetve az érzékek (alkoholmámor okozta) eltompulására, a világ és az emlékek „elhalványulására”. De a vers e főtémái mellett számos egyéb szálon is fölbukkan az elmúlás képzete. Az alaphelyzet, a csalogány megszólalásának ideje sem más, mint egy "múló" [passing] éjszaka, amely kifejezés az evilágból való "eltávozásra" is használatos. Egészen pontosan sötétedik [darkling], ami a fény „elhalványulása”. A szörnyűségek között, amelyeknek a költő tudatában kellene „elhalványulnia” [fade away], ott van a fiatalokat sápasztó (halványító) halálos kór [Where youth grows pale, and spectre-thin, and dies]. A növények között járva a költő magát "a sötétbe balzsamozva" mutatja, s az elképzelt virágok közt szintén ott egy „gyorsan hervadó, levelekbe takart viola” [Fast fading violets cover'd up in leaves] szemfedővel letakart holttesthez hasonlító képe, amit tovább fokoz, hogy "tömjént himbál a halk fa fönt" [soft incense]. Végül a madárdal az, ami a közeli mezőket elhagyva „elhalványul”, „elhal” [thy plaintive anthem fades], aminek a halállal – s ezen belül is a költő halálának az előző versszakban festett képével - való összefüggését külön kiemeli, hogy "mélyen a szomszédos völgyben temettetik el” [buried deep / In the next valley-glades]. A csalogány "dallamos bűvőhelyének" [melodious plot] zöldje és árnyékai a vers végére a sír zöld "gyepiáglájává" [sod] és sötétjévé válnak, a halál képévé avatva többek között "a föld mélyén hűsített" bort [Cool'd a long age in the deep-delv'd earth] magát is, mely a "vidék zöldjét" [country green] is magába szívja. A kollektív haldoklás képzetében egybeolvad napszak, madár, emlék, költő, növényvilág, bor és madárdal. Ez pedig felhívja a figyelmet, hogy a szóbanforgó képek egyéb attribútumaikban is egymást visszhangozzák.

A csalogány nemcsak "halálos" búfelejtő hatása révén asszociálódik a második versszakban képbe kerülő borral. Míg a madár "boldog", s a "nyárról zeng teli torokkal", addig a bor "napégette jókedv" ízét árasztja, s a "Dél melegével van teli". A kép a virágokban is megismétlődik: a pézsmarózsa "harmatos borral van teli" [full of dewy wine], míg mindez ellenkező előjellel jelenik meg az emberi szenvedés tudatában lévő narrátornál: "bánattal teli" gondolatokat szül. Szinte várható, hogy ez a "teltség" *túlcsordulást* eredményez. Túlcsordulást, ami *maga a romantikus költészet*: "az erős érzések spontán kiáradása", mint Wordsworth fogalmazott, s amelynek analógiával ő (is) a maga pacsirtáit jellemezte. Előbb úgy, mint aki "oly erős lélekkel, mint egy hegyi patak / áraszt[ja] dicséretét a Mindenható felé" [With a soul as strong

as a mountain river / Pouring out praise to the Almighty Giver]⁷, később úgy, mint aki "a világra önt[i] özönvizét / A harmóniának, isteni ösztönnel" [Whence thou dost pour upon the world a flood / Of harmony, with instinct more divine]⁸. De Coleridge csalóányhoz hasonlított Múzsza-menyaszonya is eszünkbe juthat, aki szintén a "lelkét" "kilehelő" [breathing the pure soul of tenderness] hangjával ihleti meg költő-vőlegényét. A túlsordulás esztétikája Keatsnél is a madárban találja meg modelljét: ahogyan a madárdal a lélek "extatikus kiöntése" [pouring forth thy soul (...)/In such an ecstasy], úgy a narrátor verselése, ihletett, szó szerint "múzsával teljes" rímelgetése [mused rhyme] is "csöndes lélegzetem légbeeresztése" [To take into the air my quiet breath]. Nem előkészítetlen, és csöppet sem üresen konvencionális fordulat hát, hogy a madárhoz hasonulva a narrátor "a Költészet szárnyán akar szállni" [I will fly to thee (...) on the viewless wings of Poesy]. A "túlsordulás", a lélek kiáramlásának motívuma ugyanakkor össze is köti a vers két látszólag nem érintkező tematikus szálát: a halálét és a(z explicit módon) épp csak megemlített költészetét. Ezáltal pedig élesen szembehelyezkedik mind Coleridge, mind Wordsworth madaraival, akiknél a "túlsordulás" *nász* vagy *himmusz*, azaz az *élet* ünneplése, nem pedig az *elmúlásé*.

Az idézett versszakban a lélegzet kiengedésének említése után a halálvágy kifejezése következik, amelynél nemigen lehetne hangsúlyosabbá tenni a kapcsolatot a költészet mint szárnyaló hang, mint kiáramló lélek-zet, illetve a halál között, amely szintúgy a lélek kirepülése az utolsó lélegzettel. A hasonlóságot nyilván a neoplatonizmus avatja szimbolikus viszonyra: eszerint, míg a halál a lélek végső távozása ideiglenes otthonából hazájába, addig a költészet - mint extázis - egyfajta kis halál: a lélek vendégeskedése az Ideák birodalmában. Keats a madárdal - vagyis a költészet - hatalmát illusztrálандó Keats Ruth képét idézi, "állván az idegen / rozs közt, mikor síró honvágya fáj". Nem csupán a Ruth szívében megpengetett rokon érzésekről van szó, amikor a csalóány híresen fájdalmas, szívszaggató énekéről ezt olvassuk: "épp ez a dal járta át talán a Ruth szívét" [the self-same song (...) found a path / Through the sad heart of Ruth]. A neoplatonizmus kontextusában a "szíven keresztülvezető ösvény" nemigen lehet más, mint a lélek ideiglenes "hazatérésének" útja a költészet "szárnyán".

Mindez némiképp más megvilágításba kerül, amikor a narrátor az őt "elbúcsúztató" madár "halhatatlanságát" dicséri. Eldönthetetlen, hogy a

⁷ Wordsworth: To a Sky-lark. <<http://www.bartleby.com/145/ww272.html>>

⁸ Wordsworth: To a Sky-lark. <<http://www.bartleby.com/145/ww712.html>>

természet vagy inkább a költészet "örökkévalóságának" a gondolatáról van szó: "Éji dalod mondhatlan rég sir így: / hány császár s bús bohóc hallotta már!" De ha az utóbbi is felmerül, akkor mindebből kiviláglik a halhatatlan madárral éppen halandósága folytán ellentétbe állított költő önbizalomhiánya is. Amikor a narrátor - a befejezés szerint - felriad, magához tér a távolodó, halkuló ének feletti merengésből, a dal által ébresztett lelkiállapot tűnékenységét fájlalja: "hajh, az ábránd rossz csaló, / s híres tündérhatalma mind hazug". Keats az "ábránd" szóra a "fancy" kifejezést használja, amelyet Coleridge a teremtő képzelőerővel szembeállított felületes "fantáziára" használt. Amennyiben számolunk azzal, hogy a "fancy" önmagában hordozza önnön "eltűnését", nem csupán a csalogány trillájára, hanem a költő ódájára, illetve annak *értékére és időtállóságára* is vonatkoztatható az a kérdés, hogy "Mi volt ez? — éji ábránd? képzelet? / Óh tűnt zene: zengtél? vagy álmodom?" [Was it a vision, or a waking dream? / Fled is that music:--Do I wake or sleep?]

Shelley: Egy mezei pacsirtához

Shelley *A költészet védelmében* szintén a csalogányt emelte a költészet allegóriájává: „Csalogány a költő, ki a sötétben ülve énekel, hogy édes dalával magányát enyhítse; hallgatói pedig láthatatlan dalnok dalától megbabonázott emberek, akik ellágyulnak és meghatódnak, de nem tudják, mitől vagy miért”⁹ Ugyanezen költő egyik leghíresebb ódája azonban mégis ahhoz a madárhoz szól, amelyik az alkonyatkor daloló csalogány konvencionális ellentéte. Shelley látszólag nem vesz tudomást erről az ellentétről. Az *Egy mezei pacsirtához*¹⁰ (1820) madara első pillantásra valóban inkább hasonlít a csalogány figurájához, mint különbözik tőle. Először is, a pacsirta és a költészet összefüggése immár explicit: a madár "olyan, mint a költő, akit elrejt / A gondolat fénye, / S spontán himnuszokat énekel, / Míg a világ szimpátiába nem kerül a reményekkel és félelmekkel, melyekre nem figyelt". Kritikai közhely, hogy a pacsirta költői ideálkép: zenéje minden "mértéket" meghalad, s "a könyvekben található összes kincs" (azaz szabály, tanács és példa) birtokában sem érhető utol. Mindezt a Keatsnél is megfigyelhető platonikus ideatan is magyarázná, s

9 Percy Bysshe Shelley: A költészet védelme. In *Hagyomány és egyéniség. Az angol esszé klasszikusai*. Szerk. Ruttkay Kálmán – Ungvári Tamás. Budapest, Európa, 1967. 240–241.

¹⁰ Percy Bysshe Shelley: *To a Skylark*

<<http://eir.library.utoronto.ca/rpo/display/poem1915.html>> Magyarul: *Egy mezei pacsirtához*. Ford.: Kosztolányi Dezső. In *Shelley versei*, Magyar Helikon, Bp., 1963.

vannak is rá világos utalások, hogy a pacsirta az "ideák" világához tartozik. Először is, a vers egyik domináns szervezőelve, hogy miután a második sorban leszögezi, hogy a madár "nem madár", a vers első felében versszakról versszakra megpróbálja - nem *definiálni*, hanem - valami (más) természeti/társadalmi jelenséghez *hasonlítani*, mígnem eljut a madár felsőbbrendűségének belátásához. Azaz minden csak tökéletlen másolata, metaforája a pacsirtának - amint az az Ideák jellemzője. Valóban, Shelley többször is "szellemnek" [spirit] szólítja a madarat, s annak egyik legfőbb attribútuma a szemében, hogy "láthatatlan" [unseen], "testetlen" [unbodied] - akár Keatsnél. A "Mennyhez vagy ahhoz közel" repülő "testetlen" madár örömteli szárnyalása a lélek "hazatérésével", egy magasabbrendű "Valóságba" - az Ideák világba - való átjutással asszociálódik - ebből a szempontból Keats csalóányához éppúgy hasonlóan, mint Wordsworth "himnusz" zengő pacsirtájához.

Mi több, a költészet Shelley-nél is "spontán kiáramlásként" jelenik meg: a pacsirta "spontán" művészet pazar dallamaiban "önti ki szívét" [Pourst thy full heart / In profuse strains of unpremeditated art], "lényéből melódiaeső zuhog" [from thy presence showers a rain of melody], s hangja olyan, mint amikor "a hold záporozó sugaraival" "a menny túlsordul" [The moon rains out her beams, and heaven is overflowed]. Zenéje "isteni elragadtatás özönével" áraszt el [panted forth a flood of rapture so divine], hangja kristálypatakként folyik [thy notes flow in such a crystal stream]. Shelley a "boldog dallam" "*forrását*" [fountain] firtatja, s azt a reményt dédelgeti, hogy az ő ajkáról is ilyen zene fog "folyni" [From my lips would flow]. A madár által szimbolizált költészetideál tehát itt is "túlsordulás". Csakhogy, míg Keats madara azért láthatatlan, mert sírszerű lugasában rejtőzik, addig Shelley-é azért, mert a nyílt égen magasra szárnyalva szinte eltűnik, miközben hangja továbbra is hallható. Míg Keats madara azzal a lélekkel asszociálódik, amely épp távozik a szenvedő emberiség világából, Shelley pacsirtája azzal a lélekkel, amely mintha sosem is élt volna ezen a világon. De míg a lélek kiáramlásaként felfogott költészet könnyen asszociálható a lélek elszállásával Keatsnél, vajon hogyan kapcsolódik a pacsirta szituációjához Shelley-nél?

Shelley pacsirtája "a Mennyből" árasztja a dalt, s a "túláradás" iménti képzetét csupa olyan kép hordozza, ahol az égből záporozik valami, vagy legalábbis a fény szóródik szét. Másképp fogalmazva, a hang itt az Ige, az ének pedig az isteni teremtés emanációja. Másrészt, szemben Keats csalóányával, amelynek "költészete" a halál dala, "gyászzene", Shelley pacsirtájának zenéje - illetve számos kép, amely annak hasonlítójaként szolgál - erős szexuális

töltettel bír. A madár boldogsága [gladness] - melynek szinonímái a versben az "öröm" [joy], az "átható gyönyör" [shrill delight], "ziháló elragadtatás" [panted forth a rapture], "tisza, éles élvezet" [clear keen joyance] - az orgazmussal konnotálható. Tagadhatatlanul ennek a hasonlításnak van a legerőteljesebb "húzása" a szövegben. A nagyúri, méla lány képe, a "ki gyötrődik szorongva, / vágyaktól halavány, / s egyszerre csak dallal könnyít a bánatán", explicit képe a szexualitás szublimációjának, mikor egy titkos órán a szerelemhez hasonlóan édes zenével csillapítja szerelmes lelkét, amely - megintcsak - "túlcsordul" (fallikus torony)szobáján [overflows her bower]. A "levelekbe burkolt rózsza" esetén, ahol is a szél által felkapott illat a pacsirta zenéjével való összehasonlítás alapja, korántsem egyszerűen arról van szó, hogy a virágot "letarolja / a forró déli szél / és illatától a vad rabló elalél", mint Kosztolányi Dezső fordította. A szél "deflorálja" [deflowered] a rózsát, amely eleve női genitális szimbólum. A hasonlatok alapja szinte minden esetben a szexualitás, ami nyilvánvalóan nem öncélú. Ahogyan az Ideát képviselő pacsirtát csak "tökéletlen" hasonlatokkal lehet megközelíteni, úgy zenéjét, az isteni teremőaktus "melódiaját" is csak annak gyarló földi másával, a nemzőaktussal lehet leírni. És - a kortárs poétikákat tekintve egyáltalán nem véletlen, hogy a másik oldalról mindez a "költészettel" kapcsolatos. Amikor a romantika a klasszicizmus mechanikus világképét organikusra cserélte, akkor -az isteni "órászmester" képzetének egy kozmikus ejakulációban teremő nemzőAtyává alakulásával párhuzamosan - a "jól megszerkesztett", "mértékeknek" [measure] és szabályoknak engedelmesskedő költészet eszméjét is felváltotta, méghozzá a teremő költő eszméjével. Coleridge-nél a képzelőerő az isteni teremés visszhangja: a „végtelen én vagyokban megnyilvánuló teremés örök aktusának a véges elmében való megismétlése”. Ahogyan a pacsirta "költészetét" megnevezni akaró szavak is az "örök nemzőaktus" véges, "emberi", mert halandó [mortal] megismétléseként jelennek meg. S ahogyan Coleridge-nél sem véletlen, hogy a "teremő" költő műzsája egyszersmind hús-vér gyermekének is anyja.

Ez azonban Shelley-nél (már) nem a költészet értékének, hanem örök másodrendűségének, tökéletlenségének a bizonyítéka. Az óda második felében Shelley a szexualitás jelenségével magyarázza az ember képtelenségét a pacsirta boldogságának - s ennek megfelelően a költő képtelenségét a pacsirta dalának - megközelítésére. "Tiszta, éles élvezettedben / Nem lehet ernyedés: / A zavar árnyéka / sosem közelít téged: / Szeretsz, de a szerelem szomorú kielégültségét nem ismered." Az "élvezet" [joyance] s az "ernyedés" [languor] konnotációit szem előtt tartva a "szerelem kielégültsége" világosan a testi

kielégülést takarja, bár a szerelem említése korántsem pusztán eufemizmus. A nyugati hagyományban sokan épp e kétfajta késztetés ütközését látták az emberi létállapot legfőbb jellegzetességének. A platonikus/keresztény gondolatrendszerben a szerelem az örökkévalóságra való vágy kifejeződése, vágy arra, amit Shelley-nél a pacsirta képvisel. Az emberi szexualitás ennek árnyéka csupán, amely korlátoltsága folytán képtelen kielégíteni a vágyat, amely alapvetően másra irányul: "azért sóvárgunk, ami nincs" [We (...) pine for what is not]. A szerelem "szomorú kielégültsége", amelyben - minden egyéb emberi kielégültséghez hasonlóan - "valami rejtett hiányt érzünk" [we feel there is some hidden want] nem más, mint ez a tulajdonképpeni kielégületlenség, amely viszont ekképp nem más, mint a testbe zártság korlátainak megtapasztalása. Miután pedig a költészet a szexualitás analógiája, szükségképp képtelen az isteni ideálhoz való felemelkedésre.

Shelley madara tehát az ideál képviselője, amelyhez a megvalósulás nem tud felérni. Az emberi létállapot legfőbb jellemzője a "fájdalom", míg a pacsirta dalát "A fájdalomról való nemtudás" [ignorance of pain] határozza meg, ahogyan Keats egy évvel korábbi *Ódája* csalogányának énekét is! Sőt, megkockáztathatjuk, hogy Keats-nél a madárral azonosított halálban - a végső felejtés révén - épp Shelley vágyképe, "a fájdalomról való nemtudás" valósul meg. Nem lehetetlen tehát, hogy Shelley madár-választásában megintcsak az előd-utód viszony, a "Másik"-hoz képest való meghatározódás igénye játszik szerepet. A pacsirta dicsérete egy ponton mintha kifejezett célzást tenne Keats egy évvel korábbi versére: "Te tudva s öntudatlan [Waking or asleep] / látod, hogy mit művel / a halál s igazabban, / mint e sok porhüvely [Than we mortals dream]/ és mégis énekelsz, kristályos derűvel" - olvashatjuk a pacsirtáról, mely leírás pontosan azokkal a szavakkal kezdődik (Waking or asleep), mint amelyekkel Keats ódája végződik, "Do I wake or sleep?" - "ébren vagyok vagy álmodom?" Először úgy tűnik, mintha a pacsirta halálra vonatkozó "tudása" és "derűje" a Keats-féle halandó [mortal] tudatlanságát és szomorúságát írná felül. Mintha a pacsirta énekében, amely igazabb, mint amiről "mi halandók álmodunk" [we mortals dream], az a *költészetideál valósulna meg*, amiről Keats az *Ódában* álmodik: "vajon vízió volt ez, vagy éber álom?" [Was it a vision, or a waking dream?] Csakhogy hiába azonosul Shelley a pacsirtával, ha az, amit a madár képvisel, elérhetetlen az emberiség számára. Mint a beszélő 'ént' a halandók táborába soroló "mi" névmás is mutatja [we mortals] Shelley szövege beismeri, hogy nem emelkedhet Keats fölé. *A mezei pacsirtához* arról szól, hogy a költő csakis "csalogány" lehet.

Vörösmarty láthatólag szintén így gondolta, nem véletlenül vált hát a *Csalogányok és pacsirták* fő céltáblájává.

Vörösmarty: (A) csalogány(hoz)

Az 1845-ös *Madárhangok*¹¹ című költeményben a pacsirta és a csalogány Vörösmartynál is egyszerre "szerepel", sőt, a szereposztás sem tér el nagyon Petőfi nem sokkal későbbi versétől, amely így könnyedén e szöveg ellenséges átértelmezéseként olvasható. A pacsirta tradicionális szerepének megfelelően a tavasz hírnöke - "Üdvözzek, oh szép kikelet" - énekl, s Shelley madarához hasonlóan az öröm képviselője. Vezetésével az énekesmadarak seregének "öröm s a dal hevétől / Reszketnek tollaik". A csalogány azonban nem zeng vig dalt velük. Ő "gyász zenét" csattog, s dalában "annyi fájdalom van / És annyi kín szivén; / Embert megölne százszor / Ily gyilkos érzemény". Fájdalmában homályos szerepet játszik egy "hitszegő társ", s a magány. miután az ő örömei "messze más vidéken" maradtak, ami azt jelzi, Vörösmarty jól ismeri a csalogányt a melankóliával társító antik Philomela-hagyományt is (hisz a fülemülévé változtatott királylánynak valóban messze vidékre kellett menekülnie nővére hitszegő társa - a bűbosbankává változtatott Téreus - elől). A mitikus allúziók mindenestre elég homályosak ahhoz, hogy bármiféle aktuális magánéleti problémával konkretizálhatók legyenek, mi több, a vers hazafias üzenete is jól hallható. A veréb például "paraszt betyárnak" nevezi magát, "aki sem nem szánt, sem nem vet, mégis megél"¹², így a "zenésznek" nevezett énekesmadarak könnyedén olvashatók a korabeli Magyarország költő(típusa)iként. És az is világos: a narrátor kivel szimpatizál: a "zenészek" között a búsongó csalogány a "főművésznő", és "az erdő szíve". Ugyanakkor a melankólikus dalnok fölértékelése érezhetően nem egyszerűen "melankólikus" beállítottság kérdése. A többi madár vígsága csak "A nyár utoljára" tart, aminek tükrében a pacsirta optimista kinyilatkoztatása: "Gyönyörtanyánk leend a föld", demagógiaként tűnik föl. Az évszakok szimbolikájában Vörösmarty egy olyan ciklikusságot érvényesít, amely - legalábbis ha azt a magyarság sorsának allegóriájaként olvassuk - szükségszerű jelleget ad a pesszimista jövőképeknek. Ezt szem előtt tartva Petőfi verse teljesen értő és érthető reakció - főleg, ha még azt is meggondoljuk, hogy a Petőfi ellen egy évvel korábban indított kritikai

¹¹ In Vörösmarty Mihály: *Összes költeményei* I. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1959., 533.

¹² Ez a passzus egyszersmind világos utalással él a "mező madarainak" krisztusi szimbolikájára is. ezáltal erősen parodikus éllel.

támadások között szerepel egy olyan is, amely Petőfit "verébfi"-nek gúnyolja, s valljuk be, a *Madárhangok* veréb-figurájában épp nem lehetetlen egy Petőfi-gúnyrajzot felfedezni.

Érdekes módon a csalogányok és pacsirták ezen szembeállítására Vörösmarty korábbi verseiben nemigen érzékelhető. Itt még a csalogány azon attribútuma jelenik meg, amelyben osztozik a "vetélytárs" madárral, nevezetesen, hogy ő is a tavasz hírnöke, "a tavasznak édes éneklője" (*A csalogányhoz*, 1822)¹³. Az az oppozíció, amelyben a csalogány fájdalmas énekű, melankólikus madárként áll szemben az örömteli pacsirtával, ekkor még nem jellemző. *A csalogányhoz* (1822) címzettje "nyájas éneket" dalol, mely ének elzavarja a "veszteség és veszés érzelmeit". A jóval későbbi, a *Madárhangokat* még megelőző *Csalogány* (1839)¹⁴ címszereplője hasonló jellemzést kap, viszont nem szólal meg többet, hiába, hogy "tavasz eljő még: erdő, bokor újra virítand". Vajon a csalogány e hagyományának látható feszültsége Vörösmartynak a magyarság sorsával kapcsolatos attitűdváltozását érzékelteti?

Szemben a *Madárhangokkal*, *A csalogányhoz* című versben emberi szereplő is van, ami a csalogány allegorikus szemlélete helyett inkább egy olyan, jellegzetesen romantikus megközelítésre hív fel, amelyben a madár a természetet képviseli, s a civilizáció ellenpólusát képezi:

Csattogj tavasznak édes éneklője,
Csattogd el az epedő szerelem dalát,
Míg elborultan jár a völgyek ifja
Riadva zengő berkeid körül.

Csattogj, s zavard el csüggedő szivéből
A veszteség s veszés érzelmeit;
Zengj változatlanul gyötrő bajának
Büszgenderítő nyájas éneket.

¹³ Vörösmarty: i.m., 37.

¹⁴ Vörösmarty: i.m., 338.

Ah zengni fogsz te még több tél után is;
De hallgatód már akkor nem leszen:
Egekre csattogsz hathatós daloddal;
De nem hat a sír mélyéhez szavad:
A völgyek ifja nem hall téged ott.

A *csalogány*hoz első versszaka harmóniát mutat a természet és a "völgyek ifja" között: az "epedő szerelem" említése kézenfekvővé teszi, hogy az ifjú is emiatt jár "elborultan". Érzelmait tükrözi, ha nem egyenesen fokozza a csalogány dala. Ez a párhuzam azonban látszólagos, ahogyan azt már a felütés és a következő versszak jelzi. Ha a madárdal vígasztalólag hathat az ifjúra, akkor nem lehet érzelmei tükörképe. Valóban, a madár a tavasz éneklője, vagyis az eljövendő örömké, a szerelem beteljesedéséé, a nászé. A látszólagos harmónia tehát ellentétté válik, s ebben az ellentétben több van, mint hogy a csalogány még remélheti azt, amit az ifjú - látszólag véglegesen - elvesztett.

Az ifjú bántó érzelmeket a narrátor "változatlanul gyötrő"-nek nevezi, ami egy olyan olvasatot tesz lehetővé, miszerint a madár és az ember azonban nem csak abban különbözik egymástól, hogy az egyik *még* remélhet, a másik *már* nem, az egyik előtte van annak, amiről a másiknak már le kellett mondania. Az ifjút jellemző "változatlanul" egy másfajta szembenállást jelez, amit megerősít a madár és a tavasz asszociációja is: míg a madár "érzelmei" ciklikusan változnak, lehet róla tudni, hogy "zengeni fogsz te még több tél után is", addig az ifjú viselkedése független a természeti körforgástól. Azaz, míg a madár (feltételezhetően) mindig újra és újra "eped", mindig újra és újra "remél", addig az ifjú nem tud ily módon megújulni. Mert nem tudja bűját *feléjteni*. A madár és az ifjú képében az öntudatlan természet és a öntudatos, emlékező ember áll szemben egymással.

A vers második felének szintén van effajta kicsengése. Az ifjú halálát az olvasó nyilván hajlamos az "epedő szerelem" számlájára írni, amelyre a madárdal nem tudott gyógyírt kínálni. A vers azonban nem tételez effajta oksági összefüggést. Ahogyan arról sincs szó, hogy az ifjú a szerelemtől volna elborult. A "veszteség és a veszés érzelmei", a "gyötrő baj" bárhogy konkretizálhatók, ennél azonban talán érdekesebb az a lehetőség, hogy általában az élethez való viszony kifejezései is lehetnek, aminek a halál gyötrő tudata, e tudat felejtésére való képtelenség a legfőbb jellemzője. Ha így olvassuk, majdhogynem szükségszerű, hogy e "bajnak" a halál vessen véget, hogy a madár "búszenderítő" dala a végső álom vígasztát kínálja újraéledés helyett. Ezt erősíti az élő madár és a halott ifjú végső szembeállítás is, amely

ugyanolyan megtévesztő, mint a korábbi ellentét. Mert ki fog "zengeni" "több tél után is"? Feltehetőleg nem az a madár, aki annak idején vigasztalhatta volna az ifjút. A madárban a faj nyilvánul meg; szemben az ifjúval, neki nincs egyénisége, mert (halál)tudata sincs. Benne csupán a természet folyamatos megújulása manifesztálódik. Annál érdekesebb, hogy a tizenhét évvel későbbi *Csalogány*ban épp a madár hallgatásának, sőt halálának a lehetősége a csattanó:

Elhervadt a virág, a fák koszorúi lehulltak;
Sárga leveleken nyargal az őszi vihar.
A csalogány hallgat. Hol erő, mely visszaidézzé
Lengő bokrait és mennyei hangu dalát?
A tavasz eljő még; erdő, bokor újra virítand:
Nem fog-e a csalogány halva fekünni alatt?

Ez a csalogány nem a tavaszi megújulás szimbóluma. Ugyanakkor nem is a csalogány fájának évszakokkal kapcsolatos szimbolikáját tagadja a vers. A csalogány itt egyénítve van, s mint ilyen, halandó. Mindez együtt szinte felhívás arra, hogy ne a természet, hanem a természettől elszakadt ember metaforájaként lássuk - azaz pontosan abban a pozícióban, amelyben a korábbi vers "ifja" volt.

Minek tudható be ez a változás? A csalogány antropomorfizálása a későbbi versben már előrejelzi a *Madárhangokat*, ahol a madár egy költői attitűd megtestesítője. A *Csalogány* címszereplőjét szintén kézenfekvő ekként olvasni, hiszen a szöveg énekét, "Lengő bokrait és mennyei hangu dalát" említi egyedüli jellemzőjeként. Nem nehéz a verset allegorikus önvallomásként kezelni. Am ezek után még kevésbé kielégítő *A csalogányhoz* fentebbi értelmezése. Vajon miért épp az ars poetica hagyományait oly erősen magán hordozó csalogányt választotta Vörösmarty a természet szimbólumának, amikor a későbbiekben - más költőkhöz hasonlóan - maga is a költő, ha nem egyenesen saját költészetének metaforájaként használta ezt a madarat?

A csalogány éneke *A csalogányhoz* szövegében is kiemelt jelentőségű. Az olvasó talán azért habozik költőmetaforának tekinteni, mert a versnek humán szereplője is van, mi több, ez a szereplő képviseli az emberi egzisztencia attribútumait is. Ha azonban a romantika azon törekvése gondolkodunk, hogy a költészet révén egyesítse, engesztelje ki egymással a természetet és attól elszakadt embert, akkor a madár igenis felfogható a romantikus költészetideál megtestesítőjeként. Miután pedig az ifjú legfőbb

jellemzője, hogy a madár "hallgatója", kísértő képzet, hogy az olyan olvasó prototípusának tekintsük, aki nem mutat fogékonyságot az effajta költészetre, legyen az a narrátor szemszögéből mégoly "hathatós". A "völgyek ifja" azonban nem negatív figura, sőt, szembeötlő módon egy másik romanikus ideál - a spleenes byroni hős - megtestesítője. Vörösmarty - mintegy a magyar romantika "elkésztségének" jeleként - e versben a romantika nyugati történetét mutatja fel egy szinkrón struktúrában. Mintha *A csalogányhoz* Coleridge *A csalogányának* címszereplőjét szólítaná meg, az általa képviselt esztétikát kérné számon saját ideálján, miközben a "völgyek ifja" a romantika későbbi, pesszimista fordulatát képviseli: "spleen"-je a szóbanforgó költészetideál elérhetetlenségét, annak gyakorlati kudarcát jelzi. Ami viszont abban mutatkozik meg még világosabban, hogy kiderül: a csalogány "búszenderítő" éneke valójában az ifjú búcsúztatója, a madár Coleridge-éből Keats csalogányává alakul. Nem sokkal e vers után, *A magyar költőben* a csalogány valóban a kivitelezhetetlen képzelgés szimbóluma lesz: "Oh ifju! mi álmod az élet után? / Szép álmokat énekel a csalogány" (1827, kiem.:H.A.) *A csalogányhoz* és a *Csalogány* Coleridge két azonos című verséhez hasonlóan az ideál és a megvalósulás megfogalmazása; Vörösmarty számára azonban a megvalósulás az ideál legalább annyira episztemológiai, mint (magyarság)történeti kudarcának a beteljesülése.

Petőfi: Csalogányok és pacsirták

A csalogányok és pacsirták fenti sorozata után mindenesetre várható, sőt szükségszerű volt, hogy Petőfi is megírja a maga verzióját¹⁵. A természet amúgy igencsak művelt vadvirága hihetően nem gondolta magáról, hogy a világirodalomban ő használja először e madarakat költőmetaforaként. Emellett tudjuk, hogy Petőfi olvasta Shelley-t, Vörösmarty madaras verseit pedig még bizonyosabban ismerte. Öntudatát ismerve nem meglepő, hogy annak ellenére, hogy a vers megírása idején (1846) még tisztelni látszott Vörösmartyt, pacsirtaként ábrázolja magát, s a "csalogányt", amely, mint láttuk, Vörösmarty (változó) önimázsát hordozza, elavultnak minősítve elutasítja: "Most a világnak / Nem csalogányok, / Hanem pacsirták kellene." A vers látszólag a "csalogány" imázsa mögött megbújó történelemszemléletet, a magyarság jövőjéhez való pesszimista hozzáállást kritizálja. A ledorongolt költők fő

¹⁵ Petőfi Sándor: Csalogányok és pacsirták. In Uő: *Összes költeményei*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1974., 525.

hibája. hogy "a régi kort" "zengitek", hogy "a múltból daloltok". De ahogyan Vörösmarty "csalogánya" ennél többet képvisel, úgy Petőfi versének retorikája is többet ismer el ennél.

Először is, bár kézenfekvő, elhamarodott volna a "csalogány"-t a vers negatív figurájának tekinteni. A vers első részében a "holdvilágos emberek" ugyan madarakhoz hasonlítottatnak, az éjszakai életmódon túl azonban semmi olyan attribútumuk sincs, amelyet a csalogány a költészeti hagyományban (vagy akár magának Petőfinek a korábbi költészetében) a magáénak tudhat. A "csalogány"-hoz való hasonlítás csak a vers legvégén lesz kifejezett, akkor is úgy, hogy épp az elátkozott költőktől való minőségi *különbsége* lesz kifejezett: "Bár lenne oly szívzaggató /S egyszersmind szívgyógyító, / Mint csalogányé szavatok."

Eszerint a "csalogány" nem *azonos* a "halottrablókkal", akiket a narrátor így szólít meg: "Sírjából föllásátok /A holt időt, /Hogy őt /Babérokért árulhassátok". Mi több, ha a "csalogány" konnotációi közé Vörösmartyt is odaértjük, fölmerül, hogy Petőfi valójában jobban hasonlít önnön ellenségképére, mint az "alkony madara". Gondoljunk csak Vörösmarty *Csalogányára*, arra a versre, amelyben a madár már "hallgat". Ha a *Csalogányok és pacsirták* csalogánya Vörösmartyra (is) utal, őt idézi, akkor - pontosan *ezáltal* - Petőfi nem mást tesz, mint magának vindikálja azt az "erőt", mely képes arra, hogy "visszaidézzé / [a csalogány] Lengő bokrait és mennyei hangu dalát" (kiem.: H.A.). Ugyanezért viszont maga Petőfi a "halottrabló", hiszen Vörösmarty versének kérdése, hogy tavaszra "Nem fog-e a csalogány halva fekünni alant?" Ha Petőfi verse ezt a halott csalogányt *idézi meg*, akkor nemcsak a régi kor dalnokairól, de bizony a *Csalogányok és pacsirták*ról is elmondható, hogy "milyen kísértetes ez a dal"; az ő koszorújáról is elmondható, hogy "Penész van rajta és halotti szag".

A vers retorikája tehát Petőfi ellen fordítja annak vádjait, hiszen a vádolás gesztusa megismétli azt a bűnt, amely a vádban foglaltatik. S ez nemcsak a vers első részében érvényesül. A "csalogány" dala nemhogy színvonalasabbnak minősül a versben megszólított költőkénel, de a retorika tanúsága szerint, implicit módon még a narrátorét is felülmúlja! A vers második része teljes mértékben a betegség/gyógyítás tropológiájára épít. "Én tégedet köszöntelek, / Te a beteg / Emberiségnek orvosa, jövendő", olvashatjuk alig pár rövid sorral a csalogány felemlítése előtt. Ami még feltűnőbbé teszi, hogy a "csalogány" annak az "orvos"-nak a képességeivel bír - "szívgyógyító" - , akit a narrátor köszönt, aki őt lelkesíti. Vajon, ha a "csalogányon" Vörösmarty-t értjük, a nyílt elutasítás mögött nem áll-e egy öntudatlan

homage? Nem a hatás látens beismerése-e, hogy a versbéli csalogány fő attribútuma ugyanaz, mint azé, akiről Petőfi ezt állítja: "Tiéd minden dal, minden hang / Melyet kezemben ád a lant?"

Úgy tűnik, Petőfinél az "elkészt dalnokokra" szórt szidalmak, a Vörösmartyval szemben meghatározott "pacsirtaság" nem más, mint a költők *mindenkori és szükségszerű* elkészttségének retorikai projekciója. A többszöri felkiáltás "Hallgassatok" talán leginkább azért szükséges, hogy a narrátor hangja végre jól hallható legyen az elődök kórusában. S ahogyan Petőfi madarai érzékelhető előd-utód viszonyban állnak, úgy a dalosmadarakhoz címzett vagy róluk szóló költemények szinte mindegyikének feltűnő sajátossága az őt megelőző költőkhöz - olykor az adott költő saját korábbi költészetéhez - való viszonyának többé vagy kevésbé burkolt megfogalmazása és az avval szembeállított, attól körülhatárolhatóan megkülönböztetett imázs felállítása. Franciául a 'voler' "repülést" és "lopást" is jelent: a csalogány és a pacsirta motivuma, amelyekbe valóságmodelljük révén már eleve belevész az összeférhetetlenség és versengés képze, a szükségszerű irodalmi lopás. a Másik kisajátításával, a Másik felülírásával létrehozott költői identitás alakzata.

Felhasznált irodalom

Garrod, H. W.: "The Nightingale in Poetry", *The Profession of Poetry and Other Lectures*. Oxford, 1929.

Harrison, Thomas P., "Keats and a Nightingale", *English Studies*, 41, 1960, 353-359.

Hart, Clive: *Images of Flight*. California UP., Berkeley, 1988.

Kappel, A. J.: "The Immortalizing of the Natural: Keats's 'Ode to a Nightingale'", *English Literary History*, 45, 1978, 270-279.

Lutwack, Leonard, *Birds in Literature*. University Press of Florida, Gainesville, 1994.

Pfeffer, Wendy: *The Change of Philomel: The Nightingale in Medieval Literature*. Peter Lang, New York 1985.

Randel, Fred, "Coleridge and the Contentiousness of Romantic Nightingales", *Studies in Romanticism*, 21, 1982, 33-55.

Rowland, Beryl: *Birds with Human Souls*. University of Tennessee P., Knoxville, 1978.

Shippey, Thomas Alan, "Listening to the Nightingale", *Comparative Literature*, 22, 1970, 46-60.

A szerzőt 2005-ben a Bolyai Alapítvány támogatta.

Séra Bálint

PUSZTÁK KÉPE

Utazás és szubjektum

Az utazás vizsgálatának évszázados hagyományai vannak, számtalan tudományos ágazat teszi hozzá a maga mozaikkockáit, ám úgy tűnik, mintha ezek a részletek nem akarnának összefüggő elméletté összeállni. Így például, noha elég kézenfekvő volna tisztán látni e téren is, az utazás definíciója mindig gyanús magától értetődőséggel adódik a vizsgálódóknak, olyan axiómaként, amelyet nem feltétlenül kell vagy lehet, vagy csak nem érdemes igazolni a vizsgált tárgyon. Nemcsak a szempontok különbözősége, hanem az anyag mennyisége is okolható azért, hogy mindenki a kiegészítés szerény beszédhelyzetéből szólal meg, amely jellegéből adódóan nem akarja érinteni a lényeges kérdéseket - noha azért megteszi, csak mintegy mellékesen. Ez még akkor is így van, ha egy kutató Foucault nyomdokaiban járva igyekezne hozzászólni az utazás diszkursusához (ami az utóbbi években igencsak gyakori). Pedig a mester, minden igyekezete ellenére, kénytelen volt megőrizni a strukturalizmus episztemológiájából legalább annyit, amennyi lehetővé teszi valamilyen „totalitás” elérését a mintázatai (azaz a konstitutív ismétlődései) segítségével.

Gelléri Gábor, bár az utazás diszkurzív sajátosságainak felmutatását tűzi ki célként, csak a teljesség birtoklása révén tartja ezt megvalósíthatónak. Sőt, nemcsak az útleírások, de végeredményben az út-le-nem-írások irányába is feltétlenül szükségesnek érzi a korpusz kitégítését: az utazás diszkurzivitásának "feldolgozása nem merülhet ki a cselekvők összeségének számbavételével. Ugyanígy részét képezik mindennek a nem utazók vagy a máshol utazók véleményei, - illetve - természetesen maguknak a cselekvőknek saját gyakorlatuktól alkotott képe: tehát, más szóval az utazás külső és belső diskurzusa."¹ Ez az igény eleve kielégíthetetlennek látszik, hiszen végül így azt is vizsgálat tárgyává kellene tenni, amit a vizsgáló (a nem utazó az utazásról) éppen megírni szeretne: magát a vizsgálatot. Egy ortodoxabb Foucault-olvasat

¹ Gelléri Gábor: Az utazás diskurzusa a 18. századi angliai utazás példája kapcsán. In: Magyar Lettre Internationale 2003. nyár. 6.

nem biztos, hogy ilyen ördögi körbe kellene rántsza a kutatót: például a szexualitást firtató beszédkényszerről beszélni nem azonos a szexualitásról való beszéddel, azaz az előbbi, a szexualitás diszkurzivitásának vizsgálata bizonyos módon függetlenítheti magát tárgytól, a szexualitás diszkurziválásának (beszéltetésének, osztályozásának, kutatásának) gyakorlatától. A „bizonyos módon” itt a fordítás paradigmájának tere volna, szemben a metanyelvével. A fordítás ugyan magában foglalja a teljes lefedés lehetetlenségét, de épp ez a korlát vagy interpretatív deficit zárja ki a tárgy és a tárgynyelv azonosságát. Mindezt azért foglaltam itt össze, mert még az sem tűnhet axiomatikusnak, hogy az utazás diszkurzusa az utazásé volna, azaz hogy az egyébként ezen a területen meglehetősen gyenge diszciplináris vagy éppen tematikus határok jelölnek ki magának a diszkurzusnak a határait is. Ha a tárgy körvonalai ilyen bizonytalanok, nem biztos, hogy a határok kitágítása volna a legfontosabb feladat. Ha az utazást egy másik diszkurzus egyik témájának tekint(h)e(t)nénk, az elméletileg azzal a nyereséggel is járhatna, hogy rámutathatnánk a Foucault által is említett diszkurzív rostély korlátozó funkciójára, a diszciplinára.² És ebből a szemszögből nézve az utazás interdiszciplinaritása akár egy diszkurzív korlátozás hiányának felbecsülhetetlen előnyét is jelenthetné (eltekintve attól a tényről, hogy ennek a köztességnak egy másik rostély, a tárgy, az utazás a megalapozója). Ha pedig egy nagyobb diszkurzus részének tekintjük, könnyen lehet, hogy csak egy már kidolgozott és más témákon ellenőrzött elmélet alkalmazása is elegendő lenne a talányok megfejtéséhez. Nagyjából így járnak el azok, akik a szubjektum ideológiái felől közelítve magyarázzák az utazást.

Márpedig egyvalami akár néhány, a témát taglaló szakirodalomra vetett felszínes pillantás után is nyilvánvalóvá válik: az, hogy a fenti idézetben inkább csak impliciten (a diszkurzivitás implikációjaként) megjelenő szubjektum fogalmának valamilyen variánsa mindig megtalálható a definíciókban. A legelterjedtebb az „élmény” fogalmának szerepeltetése, amely a tapasztalatnak és az émocióknak valamilyen elegye, amelyet talán a kanti fenséges ökonomikus működéséhez lehetne hasonlítani, ahol az élmény befog(ad)hatatlansága miatti veszteség morális haszonnal van ellensúlyozva. James Clifford több tanulmányában is megtaláljuk: „Az »utazás« az én használatomban sok mindent foglal magában. Annak a többé-kevésbé önkéntes gyakorlatnak egész skáláját, hogy elmegyünk »hazulról«, hogy eljussunk egy »másik« helyre. A helyváltoztatást valami - anyagi, spirituális, vagy tudományos - nyereség céljából hajtjuk végre. Célunk az ismeretszerzés

²vö. Michel Foucault: A diskurzus rendje. Holmi, 1991. július. 875. Török Gábor ford.

és/vagy az, hogy valami izgalmas, tanulságos, örömteli, különleges, épületes »élményben« legyen részünk.”³ Az utazás eszerint stratégia, célzatos gyakorlat, amelyet valamilyen haszon érdekében teszünk, ám nem kerül szóba, hogy milyen tőke kockáztatásával realizálhatnánk ezt a nyereséget. Magától adódik a kérdés, hogy vajon nem éppen fordítva van-e, úgy, hogy a haszon vágya teremti meg a tőkét? Clifford egy másik híres tanulmányában is felbukkan az ökonómia, ahol az utazás „materiális, térbeli gyakorlatok egész skáláját jelöli, amely tudást, történeteket, hagyományokat, zenét, könyveket, naplókat és más kulturális megnyilvánulásokat termel”⁴. A szubjektum témája ebben az esetben tehát nem az élmény fogalmával kerül be a definícióba, hanem az elősorolt szellemi termékek egyikével, a naplóval, ami amellet, hogy a rendszeres regisztráció eszköze, egységesítő kerete a szubjektumnak. A szubjektum és az elbeszélése közti problematikus kapcsolat, ami a naplóban kerül színre, analóg az utazó és az utazás közti apóriával. Azaz könnyen lehet, hogy nem az utazás hozza létre az útleírásokat, amiként a szubjektum önmaga elbeszélését, hanem éppen fordítva: az útleírás generálja az utazást, és a leírások narratív és retorikai eszközei utaznak/utaztatnak, nem pedig az utazók (és talán nem véletlen, hogy a híres utazók a polytorpus nevet kapták az utókortól).

Más utazási formák sem menekülhetnek a szubjektum hatalma elől. A turizmust rendszerint a korábbi magányos utazások tömeges méretű változataként kezelik, s vérmérséklet (főleg ideológia) szerint ítélik el vagy mentik fel: a konzervatívabb kapitalizmuskritika az eltömegesedésben értékvesztést lát, a gyakorlat hatásait pedig pusztításként éli meg. Ezzel szemben a baloldali értékrend számára a polgári utazás a korábbi időszakok arisztokratikus utazásainak demokratizálása, és hatásai nem feltétlenül rombolók, sőt sokan értékmegőrzőnek tekintik, mert a mindent elárasztó turista-özön lokális kultúrák ellentéző regenerálódását váltja ki. Így Konrad Köstlin is: „A kultúrkritikusok azért keseregnek, mert az utazás szétrombolta a vidéki kultúrát. Ezzel szemben én azt a tézist képviselem, hogy épp a turizmus teremtette meg a vidéket mint kulturális jelenséget; mint a másság, az idegenség régióját”⁵. A turizmusban így a menekülés képzeje válik uralkodóvá:

³James Clifford: Térbeli gyakorlatok. In Magyar Lettre Internationale 2003. nyár. 14. Kárádi Éva ford.

⁴James Clifford: Traveling Cultures. In: Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century. Cambridge-Massachusetts-London. 1992, Harvard U. P. 35. (Az én kiemelésem és fordításom).

⁵Konrad Köstlin: Utazás, régiók, modernség. Café Babel 1996/4. 121.

Magnus Enzensberger szerint a utazgatni kezdő polgárok mintegy a korábbi forradalmak során megtapasztalt szabadságot ismétlik, ismételnék meg: „Minél inkább bezáródott a polgári társadalom, annál kétségbeesettebben kísérelt meg a polgár belőle turistaként kitörni”. Az artikulálatlan lázadás, a menekülés már visszavezetnek a szubjektum tropológiájához és az élmény fogalmához: az utazás immár *expressis verbis* az elnyomott szubjektum felszabadításaként jelenik meg, miként az élmény is, mely ebből a szögből tekintve olyan tapasztalat, amely ellensúlyozná, felfüggesztené, sőt el is törölhetné a nyugati szubjektumot szabályozó hétköznapi diskurzusokat. Érdemes volna komolyan venni azt a tényt, hogy az utazás definíciói végeredményben nem is annyira általában a szubjektummal, mint inkább a szubjektum változásának (egészen pontosan: a szubjektum mint változandóság) képzeletével vannak szorosabb összefüggésben: például a legutóbbi két elmélet is a szubjektum fordulatában ragadja meg a gyakorlat célját és értelmét. A régi, arisztokratikus, a Grand Tour érzékeny hagyományaihoz visszanyúló utazás középpontjába a nevelődés eszménye, míg a tömeges, polgári eredetű turizmus értelmezésének fókuszába a felszabadulás, a hétköznapiakból való kiszabadulás révén kerül a szubjektum.

Ezért tulajdonképpen természetesnek tűnik, hogy az utazás irodalomelméletei is, követve a szövegeket, a dinamika fogalma körül forognak – igaz, épp az ilyen nyilvánvalóság szokta az ideológiai gyanakvást feléleszteni. Éppúgy a dinamika fogalmát irányító opposzició, az azonosság és különbözőség opposziciója áll a régi magyar útleírások vizsgálóinak toposz- és műfajközpontú kutatásai mögött, mint (a skála másik végén) a Said által előszámlált orientalista sztereotípiák mögött. Persze ez az opposzició minden irodalomtörténeti munkában jelen van, hiszen aligha nélkülözhető akár a hagyomány, az alakzat vagy az intertextualitás fogalma – ám ezeknek forgalomban vannak olyan variánsai is, amelyek képesek viszonylag megnyugtatóan felülmúlni a megalapozó apóriát (rendszerint a teljes azonosság rovására). Az utazási irodalom interpretációi azonban főleg az azonosság fogalmának irányítása alatt állnak, miközben a szövegek, legalábbis a 18. század óta, a változatosság jegyében születnek.

A gyakorlat maga pedig a fentiekkel egybehangzóan és ugyanolyan obskúrus magától értetődőséggel az egyszeri oda- és visszautazás valamilyen változatával nyer megnyugtató magyarázatot: Cliffordnál helyváltztatás hazuról egy másik helyre, Erik Cohen szerint „egyszeri oda-vissza utazás” stb. - további példák nélkül is nyilvánvaló, hogy az utazás mindig egy állandó állapotból való ideiglenes, akaratlagos kitérésként nyer megnyugtató értelmet. Ez a magyarázat kielégítő is lehet, ha a társadalmi gyakorlat felől szemléljük,

bár így sem sokáig – a munkába utazók, a munkaként utazók, vagyis az utazók nagy része mind otthonról mennek egy másik helyre, céljuk is van ezzel a cselekvéssel, mégse mérnék össze magukat a turista, az antropológus vagy az irodalmár utazásával. Nem segít ezen a Cohen által hozzáfűzött egyszeri se, mert egyszerűen téves: triviális, hogy a turista, akárcsak az antropológus és a többiek, nem egyszer utazik, legfeljebb egy helyre utazik egyszer. Még a turista-utakra is jellemző, hogy ha van is egy bizonyos konkrét céljuk, a program úgy van megszervezve, hogy ne legyenek ott huzamosan, hanem csak éjszakai szállásnak használják. Mindez az utazás textualizációja felől nézve (ami a szövegen alapuló és szövegezés felé tartó állapotot jelenti) elég szembeütnő, hogy kedvenc útleírásommal példázzam, a Szomorú trópusok több - időben és térben nagyon távoli - utazás (Brazília belsejébe, Indiába, New Yorkba. Európába) füzére, amit nem annyira az átélő szubjektum köt össze, még csak nem is a helyváltogatás, hanem valami sokkal kézenfekvőbb és lényegibb esemény: a változásban lét. Az utazás tehát, a fenti definíciókkal szemben csak akkor válhat diszkurzív gyakorlattá, amikor a résztvevő szubjektum egyetlen állandó tapasztalata a változás, az állandó hiánya - az egyetlen tapasztalat, amit az utazás leírása megragadhat. Mondhatni, maga a tapasztalat. Ennek az állandó dinamikának sajátosan diszkurzív megnevezése az útirajzokban (és a turisztikai katalógusokban) a „változatosság”, a változékonyság élménye. A dinamika jegyében lesz érdemes olvasni Erdélyi János útleírását is, egy kis kerülő út beiktatásával.

A dinamika szubjektuma

A dinamika és az (egy)én összefüggéseinek feltárása jóval nagyobb terjedelmet és erőfeszítéseket igényelne, néhány motívumot azonban érdemes megvizsgálni, hogy felismerhetővé váljon az a mintázat, amit a két fogalom alkot. Az elméletek szerint a szubjektum esetében számolnunk kell legalább egy nyílt és egy rejtett tartalommal, ami (az utóbbi) gyakran nem több, mint a dinamizmus maga, amelyet episztemológiai, nyelvi, ideológiai és más tényezők a hozzáférhető képével eltakarnak, átformálnak stb. A szubjektum-elméletek narratíváiban Freud (vagy Marx vagy Nietzsche) például leggyakrabban olyan ösatya képében jelenik meg, aki elsőként fosztotta meg az ént attól a kellemes érzéstől, hogy ura önmagának, és nyitotta meg az utat a további fejlemények előtt. Nem váratlan következmény, hogy a szinkronításban megjelenő két erő diakron elméleteket is implikált: az egyik szerint egy valamikori természetes állapot szabadsága, a szubjektum dinamizmusa, vagy inkább az egyén mint

nyers dinamizmus a nyugati civilizáció előretörésével együtt kényszerült megszeliődni és a háttérbe húzódva átadni helyét egy társadalmi elnyomás során kialakított, társadalmi(asított) szubjektumnak, amely már nem adhatott szabad jelzést az én természetes dinamikájának. Ez a narratíva egy eredeti szabadság elvesztéseként értelmezi a két szféra létrejöttét és kapcsolatát, míg a másik nem számol semmiféle eredeti szabadsággal, hanem a két vektor állandóan módosuló konfigurációjaként ragadja meg a szubjektum történetét.

A 70-es, 80-as évek elméletei a második típuson alapulnak, lényegében Althusser interpellációs elméletének folytatásaként, amely szerint az ideológia olyan pozíciókat kínál fel, amelyeket az én felvehet, s így önmagát önmagaként (azaz szubjektumként) látva biztosíthatja a gazdasági folyamatok rendjét, a munkaerő újratermelődését (azzal, hogy nem veszélyezteti a stabilitásukat a saját instabilitásával). A szubjektum dinamikája nem tűnik el, inkább megkettőződik: egyrészt mint az elfojtott, par-excellence dinamika (az individuum), másrészt az előzővel analóg módon a felkínált pozíciók és azok elfoglalása is dinamikus folyamat. Az ideológia mozgásának allegóriája a nyelv egyes szám első személyű személyes névmása, amely mindig készen áll arra, hogy bármilyen helyzetben összekösse a kimondót a kimondottal, és saját szemiotikai leleményességét az én képességeként tüntesse (f)el.

A szubjektum tehát egy mozgásban lévő entitás (individuum), amely csak a külső erőszak hatására látja magát statikusnak, illetve ha mégiscsak képes átlátni az ideológia szubjektumának fátylán, arra van kényszerítve, hogy a titkot, az én lényegi és változtathatatlan változandóságát elrejtse.

Túl nagy falat volna arra a pillanatra rákérdezni, amely létrehozza a dinamikus individuum diszkurzusát, amelyben a szubjektum önmagára mint korlátolt dinamikára ismer rá, ám az a momentum, ami a magyar pusztát a nemzetkép allegóriájává emeli Erdélyi János magyarországi útirajzában, mintha pont egy ilyen pillanat tanúja volna.

Úti képek

Erdélyi legelső útirajza a közreadó T. Erdélyi Ilona előszava szerint egy olyan 1842-es utazás élményszerű, friss rögzítése, amely nagyban befolyásolta Erdélyi János személyiségének és pályájának alakulását. Az 1843-ban a Regélő Pesti Divatlapban (folytatásokban) megjelent, öt számozott részre osztva közölt szöveg⁶ valóban tele van hintve Erdélyi későbbi szellemi

⁶ Erdélyi János: Úti képek. In Úti levelek, naplók. Vál., szerk., bev.: T. Erdélyi Ilona.

tevékenységének nyomaival, például éppúgy szóba kerül a népköltészet, ahogy a realizmus vagy olyan esztétikai kérdések, mint a fenségesség vagy a tánc elmélete. T. Erdélyi Ilona nem is késlekedik ezeket a témákat összekapcsolni későbbi híressé vált Erdélyi-értekezések kanonikus értelmezéseivel, így pl. a Kisfaludy Társaság előtt elhangzott híres beszédének (Népköltészetről) népiességről vallott nézeteivel:⁷ „az elméleti stúdiumok után élményszerű találkozása a népköltéssel és a népzenevel új ösztönzést adott neki”⁸. A szigorúbb vizsgálat azonban olyan olvasattal kényszerül szembe nézni, amely több ponton is ellentmond a T. Erdélyi Ilona által sugalmazott (egyszerű) folytonosságnak és a későbbi Erdélyi (János) elveknek, különösen a változatosság és a szubjektum problematikája felől olvasva.

A legnagyobb kihívás, amivel az Úti képeknek szembe kell néznie, az éppen az élmények, a változatosság hiánya, a fenségességig üres pusztá tartalmassá tétele. Túl a vállalkozás alapvető ellentmondásosságán, az attributív üresség feltöltésén, jó néhány akadályt lehet még előszámlálni: például azt, hogy az elsők között van, akik vállalkoztak egy pozitív kép létrehozására, minthogy ekkoriban még épphogy csak körvonalaiban létezik a pusztá később oly népszerű hagyománya. E körvonalak pedig nagyjából az egzotikus orientalizmus főként negatív sémáit keretezik, így Said Orientalizmusának narratívája szerint Erdélyi volna annak a második fázisnak a megalapozója, amely a már meglévő sztereotípiák interiorizálásában, valóságossá tételében érdekelt” (ami az Althusser-i interpelláció elfogadásának feleltethető meg) - noha úgy tűnik, hogy az úti képek sokkal ironikusabban és áttételesebben viszonyul ehhez a hagyományhoz, amit már a cím is sugalmaz, már ha komolyan vesszük, hogy képekről lesz a szövegben szó. Másrészt az Erdélyi által közismerten kedvelt hegeliánus világkép se segíti a pusztá megnevesítését, minthogy ebben az univerzumban a teremtett természet nemcsak szép, de még fenségesség se lehet; kizárólag a végesség jellemezhetné. A természet éppenséggel a művészet ellentéte: „a szellem ellentéte a természetnek, amennyiben ez a tér és idő föltételei és korlátai közé van

Budapest. 1985, Gondolat Kiadó. 35-69. A továbbiakban ÚK.

⁷Amely szöveg egyébként 1842-ben, tehát az útirajz megjelenése előtt egy évvel hangzott el, igaz, maga az utazás megelőzi. Ez is egy példája az útirajz és az utazás közti különbség elmosásának.

⁸T. Erdélyi Ilona: Erdélyi János úti írásai. In Erdélyi János: Úti levelek, naplók. 14.

⁹vö.: Sinkó Katalin: Az alföld és az alföldi pásztorok felfedezése a külföldi és a hazai képzőművészetben. Ethnographia 1989. 1-4. 121-154.

szorítva, míg a szellemet kimentve látjuk azok alól.”¹⁰ És bár a művészet átszellemíthetné a természetet, az Úti képek mégsem költészet.

Az útleírás (mint a legtöbb) a menekülés képével indul: „Tökéletesen hittem, hogy az utazás jót fog tenni kedélyemnek” (ÚK 35.), mert a közvetlen tapasztalat, mint nem sokkal később megtudjuk, „a lélek egészségének legjobb orvosa” (ÚK 52.). Már az idézett első mondatban azt is tudatja Erdélyi az olvasóval, hogy felesége halála sarkallja menekülésre, s ez az érzelmileg meglehetősen erős felütés még nyomatékosabbá válik az ünneplő pesti polgárok képének és az utcákon felzengő katonamuzsika felidézésével ellentéppontozva. Ám a lélek egészségéről olvasottakat cáfolva, ezek a közvetlen tapasztalatok, akárcsak a következő bekezdésben említett szokatlan májusi hideg képtelenek „kedélyét” megváltoztatni, ezért – Erdélyi logikáján belül - a legkevésbé sem tekinthetők élménynek, nem tartoznak a "közvetlen nézés, a tapasztalás" (ÚK 52.) kategóriájába. Azzal, hogy az élménytelenség elől menekülő elbeszélő nem tudja mással, csak élményekkel ellentéppontozni hangulatának változatlanságát, az Úti képek első két bekezdése késlekedés nélkül bevezeti a szubjektum állandóságának és változékonyságának problematikáját, ám az a tény, hogy az elrendezés élményteleníti ezeket az élményeket, mindkét fogalom jelentését aláássa. Az ellentmondást sokkal erőteljesebbé teszi a topográfiai cél, az érzékek számára meglehetősen érdektelen pusztaság, a Pusztaság. A pusztaság üressége, amelynek élményszerű tapasztalattá kellene válnia, olyan külső benyomással, amely ellensúlyozhatja a hangulat belső meghatározottságát és ennek változatlanságát. A változatosság teremtette élményszerűség belső követelménye újabb nehézséget gördít a narrátor által vállalt, hangsúlyosan megoldhatatlan feladat megoldása elé.

A harmadik bekezdésben Erdélyi már expressis verbis is előhozakodik a változatosság problematikájával: „Én magam úgy vagyok az estével utazás közben, hogy rendesen komollyá leszek, azért-e, mert a komolyság természetem. talán mert a naplementével minden tárgy egy képpé folyván össze, elvész a változatosság, s vele a mulattató is” (ÚK 36.). Noha épp eltűnése jelenik meg, és ezt a negatív mozgást nem szabad alábecsülni, annyit mégis megtudhat az olvasó erről a változatosságról, hogy az nem valamilyen eltérés a megszokottól, nem is ezek gyors egymás utáni sorozata (mint a pesti ünneplés, amely csak mulatság), sőt, egyáltalán nem a környezet valamilyen pozitív tulajdonsága határozza meg azt, hogy változatos-e valami

¹⁰ Esztétikai előtanulmányok. In Filozófiai és esztétikai írások. S. a. r.: T. Erdélyi Ilona, jegyzeteket írta: T. E. I. és Horkay László. 631.

vagy sem, hanem a szubjektumhoz való viszonya. Ez a változatosság annyiban több, hogy látszólag képes hatni a szubjektumra. A komolyságot indokló érvek nemcsak ellentmondóak (vagy belső természete a komolyság, vagy a rögzített pillanat nélkülözi az élményeket), de az elűzendő komolyság feltűnése az utazó belső, ezért megváltoztathatatlan tulajdonságaként (ami lezárja az utat a mulattató élmények előtt), az utazást végeredményben minden korábban kitűzött céljától megfosztja.

A természet azonban, bár nem úgy, ahogy az utazó szeretné, mégiscsak képes hatni rá: esti öneltlétele egyúttal - saját fordulatának analógiájaként - befelé fordítja a szubjektumot is, s ez a önreflexív foglalatosság a szöveg szerint nem lehet másmilyen, csak hallgató. Már csak azért is, mert a külső eltörlődés - ahogy a természet feloldódik az estében - megismétlődik az utazón belül is: „...talán, mert az ember nagy sympathiában van a természettel, mely magába szállni látszik, s minden magába szállásnak jelleme a hallgatóság. Elég az hozzá, mindnyájan oly csendesen viseltük magunkat, mint jó iskolás gyermek, ki utoljára elalszik a könyv mellett.” (ÚK 36.) A természet mozgását megismétlő, önmaga felé forduló tudat épp a tudat szimmetrikus másának, az álomnak a területén találja magát, akárcsak az olvasni próbáló iskolás, akinek hallgatósága nem a feszült figyelem, hanem az alvás, a tudatosság önfelszámolásának következménye. Az ellentétek szimmetriájából következik, hogy ha az én saját maga felé, „befelé” tartó fordulása az én elvesztésével jár, akkor a „kifele” fordulás segíthet visszanyerni azt. Csakhogy ezzel nincs vége a folyamatnak, mert ugyanez a logika további következményeket is hordoz: a kifele irányuló figyelem ugyanúgy túlcsoordulhat, ahogy szimmetrikus párja, a magába forduló önvizsgálat végül túlcsoordulva, felszámolja magát az álomban. Akármerre fordul is az utazó, minden eltűnik, legfőképp az utazás végcélja, a változatosság.

Ez magyarázza a pusztá (f)eltűnését és azt is, ahogyan megjelenik. Amikor legelőször kerül szóba a Hortobágy s vele a pusztá (már a következő fejezetben), azonnal el is hallgattatik, noha az elzavarása nem érheti el a célját: „Azonban engem a Gvadányi és Gaal Peleskei nótáriusának története mulattatott leginkább” (ÚK 36. kiemelés az eredetiben). Noha az előbbi idézetünk szerint a természetre hárított mulattatás csak este kerül veszélybe, s az a tárgyalt bekezdésben, amely a következő nap eseményeit írja le, már és még messze van, most ismét másra hárul az utazó szórakoztatásának feladata: az irodalomra, Erdélyi szavaival: „a költészet szelíd hatalma”-ra. A költészet szelíd hatalma képes „ezer szállal” odakötni a szubjektumot a természet által meglehetősen (bár szándékosan) elhanyagolt Hortobágyhoz, „s az emlékezet

virága, melyet oda költő ültete, hervadatlan". Az esti jelentben a tudat még kénytelen volt követni a természet mozgását, most azonban látszólag a természet hajlandó a költő szelíd hatalmának engedni, sőt, a természetén túl egy másik hatalom, a történelem is: „Nekem mindegy, akár történt valami, akár nem a szegény nótáriussal” (36.). A szelíd hatalom színekdochéja, a teremtett történelem hozza létre a nép és a nemzet emlékezetét, amelynek megőrzése törvényként nehezedik a szubjektumra: „az elmúltakat feledni, bűn; s egyedül csak a jelenben élni csupa testiség” (37.). A pusztába ültetett örök életű virág, "az emlékezet virága" metaforájának lehetetlensége elég árulkodó: az útleíró is éppen ilyen virágokat szeretne plántálni, s érthető, ha a morális fenyegetés eszközétől sem retten vissza, még akkor sem, ha a hatalom, amelynek nevében beszél, szelíd. Ez a hatalom ráadásul egy másikkal, a pusztáéval szembeállítva jelenik itt meg, amely hatalmáról lemondva szerényen csak helyet ad a nála sokkal szelídebb költészetnek.

A szubjektumelméletek által gyakran említett önazonos szubjektum (ugyancsak sokszor említett) felbomlásának lehetünk tanúi már az első néhány oldalon: az én önmagára vonatkozó reflexiója radikális fordulatban tud csak megvalósulni (az éber tudat álmodóba fordul), a szubjektum széttartó tapasztalatainak egységesítő hálójá, az emlékezet pedig heterogén tartalmak összekapcsolásán munkálkodik, amikor az irodalmi emlékezet kollektivitásának igényével lép fel. A változatosság se tud úgy működni, ahogy várnánk: korántsem arra szolgál, hogy a különböző tapasztalatok mögött rejtőzködő egységesítő középpontot, az önazonos ént fenntartsa, hanem éppen ellenkezőleg: a pusztá pusztaságán keresztül a változatosság kritikáját érhetjük nyomon, amely a szabadság hagyományos, liberális fogalmát – melleleg a szubjektumelméletek kedvelt célpontját – ideiglenesen egy másikkal helyettesíti, a költészet és a szokás szelíd hatalmával. A hagyomány uralta szubjektum szabadsága nem a látszólagos kötetlen cselekvésben, hanem a hatalmat egymásnak előzékenyen átruházó természet és hagyomány felől érkező parancsok meghallgatásában, az odafordulás mozzanatában van.

Milyen a természete ennek a pusztának, amely ilyen engedelmesen mond le hatalmáról? Elsősorban éppen olyan, amilyennek ma is ismerjük: végtelen, üres, sík, veszélyekkel és érzékcsalódásokkal teli. Az utazót borzongató örömmel tölti el, rettenetes, mégis csodálatot és örömet vált ki a szemlélőből, aki kénytelen: szembenézni saját kicsinységével, végességével – ám ez a szembesülés egyben az önmagára való reflexió képessége feletti örömmel szolgálhat a szubjektumnak. Szörnyű, amely mégis kellemes: fenséges. A pusztá egy olyan hatalom képét ölti, amely egyszerre csodálatos és

fenyegető: a szabadság földje, amely életben tartja a "szokást", amely maga is legalább olyan fenséges. "Az ember magára hagyatni véli magát, némi borzalom futja végig az ereit, s belső kényszerülést érez, jobban mint valaha, önére jére támaszkodni." (42.)

A természet a fenséges dimenziójában fenyegető hatalommá válik, ám abban a pillanatban, amikor már nem tárgyként, hanem az ismeret tárgyaként, képzetként jelenik meg, elveszti ezt az ellenséges modalitását: „Ki tengerre vagy nagy erdőbe lép, még mielőtt habot látna, vagy az erdő iszonyaival találkozni, hasonló mozgalmakat tapasztaland szíve körül”. A tenger fenyegető, fenséges és „normál” állapotának megkülönböztetése mögött Erdélyi híres, az egyéni és eszményi oppozícióját felhasználó elmélete fedezhető fel, noha ez utóbbit tételen csak az Úti képek megjelenése után öt évvel fejti ki¹¹. Szinte minden értekező említi a fenséges tárgyalásakor a tengert, mégis Kant az egyetlen, akinél különös hangsúlyt kap, neki ugyanis azt kell vele szemléltetnie, hogy egy természeti tárgy csak addig generál fenséges hatást, amíg tudás nélkül szemléljük (mert éppen a semmivel, még önmagával sem összemérhető nagyság, a végtelenség jelölése a fenséges). Erdélyi példáiban is valami hasonló van hangsúlyozva: a tenger vagy az erdő csak a részletei meglátása előtt fenséges. („Még mielőtt habot látna”). Azt, hogy a tenger nem materiális (már-nem-fenséges) látásának itt a hab kínálkozik példaként, az egyéni/eszményi elmélete magyarázza, melynek példájaként leggyakrabban a fajta és a nem közti kapcsolatok szolgálnak (merthogy a művészet feladata a fajta nemétől elkülönbötető jellemző jegyének megragadása volna). A pusztá fenségességét magyarázó modell tehát ennek a rész-egész struktúrának leszarmazottja, minthogy mással aligha indokolható a hab és a tenger szembeállítása: az utóbbi csak addig maradhat fenséges, amíg nemét látjuk benne, egy totális egészet, s akkor számolódik fel a fenségessége, amikor már a részletein (itt a habokon) keresztül a fajtát kezdjük felismerni benne, azt az egyéni vonást, ami minden mástól megkülönbözteti. Ez az egészről a részre ránközelítő struktúra azonban nemcsak a művészet, hanem a megismerés modellje is, ugyanis a tanulmány csak a nemének általánosságán túljutó tárgyat tekinti valódi ismeretnek: az ilyen tudás képes csak a tárgy jellemző jegyének megragadására (és természetesen a nemének is, mert a két fogalom dinamikáját a dialektika irányítja). Ha az Esztétikai előtanulmányok

¹¹Erdélyi János: Egyéni és eszményi. In Filozófiai és esztétikai írások. S. a. r.: T. Erdélyi Ilona, jegyzetek: T. E. I. és Horkay László. Budapest, 1981, Akadémiai Kiadó. 579-593.

terminológiáját használjuk, a tenger, az erdő vagy éppen, a puszta valódi megismeréséhez, azaz egy értelmi képhez csak a tárgy érzéki képen keresztül juthatunk el. Az Úti képek fenséges pusztájának esetében mindez megfordul: az utazó először az egésszel, az ideállal szembesül, és ez a fordított tapasztalás egyszer és mindenkorra kizárja a tárgy érzéki észlelésének lehetőségét. A kanti fenségessel ellentétben azonban itt nem materialitásról van szó, hanem éppen ellenkezőleg, annak totális elérhetetlenségéről. Emiatt van különös jelentősége annak, hogy az utazó sehogy sem tudja elérni az áhított változatosságot.

A puszta tapasztalatát az immaterialitás nem engedi túljutni a fenségesség stációján, a puszta nem tud részletekkel szolgálni, „roppant bizonytalanság”, „labyrinth” (ami az elérhetetlen középpont, lényeg metaforája itt), és ha fellelhető is benne némi változatosság, ami lehetővé tenné a különbségek rendszerének bevezetését a tapasztalatba, az is mind csak érzékcsalódás, délibáb. Olyan idealitás tehát, amely nem bírhat materialitással, s így a tapasztalás nem is lehet képes ideális pillanatán túljutni: „e csalódás okozta azt is, hogy a fák a káprázat eme bűbajos színpadán a földnél feljebb, a levegőben ... látszattak függeni, mit a természet talán azért rendele így, hogy némileg korlátai legyenek a látkörnek, változatosság a pusztának”(ÚK 39.) A káprázat szerepe az elbeszélésben a puszta veszélyes immaterialitásának kiemelése és felerősítése, annak ellenére, hogy bizonyos értelemben mégiscsak egyéni vonása. Így a puszta éppúgy függőben marad, ahogy azok a bizonyos fák.

A fenséges sajátosan erdélyi fogalmának eredetét, noha a tenger említése kapcsán Kantot neveztem néven, valójában Hegel Esztétikai előadásaiban találhatjuk meg, s a két szerző fenségesének összehasonlítása tartogat néhány meglepetést. Természetesen a hegeli egy dialektikus vázra épül, amit tetten érhetünk Erdélyinél is: a művészetben a szellem és az anyag szembenállásának feloldása volna a cél, ami csak a klasszikus kor ember formájú műveiben valósulhat meg. A maradék, a szimbolikus és a romantikus művészet vagy a forma, vagy a szellem túlsúlyával küszködik: a szimbolikus az előbbi, míg a romantikus az utóbbi alá tartozik. A fenséges a szimbolikus szakasz tárgyalását zárja le, mert Hegel szerint a forma, a jelölő pótolhatatlan deficittel bír a kifejezett végtelenséghez képest, így a szerepe a szimbolikus átkötése a romantikusba, ez utóbbi ugyanis abban különbözik a fenségesnél tapasztalt össze-nem-illéstől, hogy a romantikusban a hiány, a hasadás a szellem tudatos választásának eredménye: „a külsőből visszatér az önmagával való bensőségbe és a külső realitást mint neki meg nem felelő létezést

tételezi.”¹² Ezt találjuk például a krisztusi megváltástörténetben, ahol „a véges és a végtelen ... egybe van kötve”¹³

A fenséges tehát annak tudata, hogy a megjelenített sosem jeleníthető meg, azaz nem más, mint a jelölés saját gyengeségének deklarációja. Egy olyan nehézség reprezentációja, amely performativitásként tud csak megvalósulni, és - ez nem kevésbé fontos - amely legyőzhetetlen.

A legyőzhetetlenség ugyanis alkalmas arra, hogy a segítségével a fenséges két fajtát különíthessük el, legalábbis ha követjük Neil Hertz felosztását. A fenséges tárgyalásában szinte mindig helyet kap valamiféle nehézség, ám Hertz tanulmánya szerint ez az akadály megszüntethetőként beállítva kezd egyre fontosabb szerepet kapni a 18. századi vizsgálódásokban. „A »nehézségnek« »gátoltságra« való lefordítása, valamint a retorikai fenséges oly mértékű lesüllyesztése, mignem alakzatai végül valamiféle tapasztalati hitelesítés gyanánt funkcionálnak, olyan stratégiák, melyek rendeltetése a én megnyugtatóan működő fogalmának a megszilárdítása.”¹⁴ A gátoltságnak ez a változata főszereplő Kant fenségesében, ahol az ész (és rajta keresztül a szubjektum) a képzelőerő önfeláldozó meghunyászkodása révén nyeri vissza méltóságát és hatalmát, de aligha található meg Hegelnél, aki pedig jócskán túl van nemcsak Kanton, hanem a Hertz-i határvonalon, 18. századon is. Tovább bonyolítja a képletet, hogy ennek ellenére a hegeli esztétika építménye nagyon is az én önmagának való totális jelenlétén alapul, minthogy a szépség a szabadság érzéki megjelenítése, a szabadság pedig nem más, mint az ember öntudatosodásának lehető legmagasabb foka. Igaz, abban a történeti narratívában, amit Hegel konstruál a művészet fejlődéséről (ami a tiszta érzékelhetőtől a tiszta értelmiig tart), a fenséges valóban olyan, a hertz-i értelemben vett gátoltság, amit a következő fejlődési szint le tud győzni, ahogy a szimbolikus szakaszra következő klasszikus, azonban a fenséges mint alakzat már korántsem csak gátoltság: a romantikus művészetben a szakadék áthidalhatatlansága (és annak tudomásulvétele) megkerülhetetlen, lévén attribútuma minden ilyen jelölésnek. (A Hertz-féle felosztás, nemcsak Hegel és Erdélyi példájával való szembesítés miatt, de saját logikáján belül is megkérdőjelezhető: ha minden kísérlet, ami a fenséges nehézségeinek

¹² Hegel G. F. W.: Esztétikai előadások. II. Bp. 1952, Akadémiai. Ford.: Zoltai Dénes. 96.

¹³ I. m. 114.

¹⁴ 103. Hertz, Neil: A gátoltság gondolata a fenséges irodalmában. Helikon 2002. 1-2. sz. 96-114. Vástyán Rita és Z. Kovács Zoltán fordítása. 103.

gátoltsággá nemesítésére, azaz egy sokaság egy-az-egyben való látására irányul, az én visszanyerésének stratégiája, akkor ez a tanulmányra is érvényes, lévén az is totalizálni igyekszik a fenséges-elméletek egyik túlságosan is bonyolult pillanatát, a gátoltságot.)

Erdélyi az Úti képekben a szubjektum totalizálhatatlanságának tapasztalatától indulva érkezik a puszta fenségességéhez, de ez sem nyújthat az én számára menedéket, mert aligha kétséges, hogy a hegeli fenséges redukálhatatlan nehézségét hordozza. Egy tankönyvpótló jegyzetében (Szépészeti alapvonalak¹⁵) magát a fenségest is tárgyalja: „Így az eszme a természeti tárgyat mintegy többé teszi, magán fölüllemeli: kinagyítja, de tulajdonképp magához föl nem emeli, mikor előáll a határozatlan, alak nélküli viszony, s ezen hiányt túlzott nagyság, fény, messziről vett képek pótolják, s előáll a főséges, vagyis az eszme és a tárgy közötti nagy távolság...”¹⁶

Ez a hiány (amely a fenségesnek a művészet területéről való kiűzéséért felelős) két különböző alakot ölthet fel: a meg-nem-felelés ugyanis vagy az eszme, vagy a tárgy hátrányára fejt ki hatását. Ezúttal is egy dialektikus elmélettel van dolgunk, amelyben a két véglet, a tisztán eszmei és a tisztán materiális harcának szintéziseként jön létre az ún. klasszikai művészet, amely tökéletes megfelelést hoz létre a tárgy és a szép eszméje között. Ezt a szintézist fogalmazza meg máshol a klasszikus (romantikus) szállóigével, hogy a „szép igaz, s az igaz szép”¹⁷. Az egyéni és az eszményi dialektikája a puszta episztemológiai zárványszerűségét emeli ki, a jegyzetből vett idézet már szemiotikailag is alátámasztja ezt a megismerhetetlenséget, amennyiben csak egy hiány hiánnyal történő, túlzó pótlásaként értelmezi a pusztát. A pusztá tehát nem lehet sem szép, sem igaz, és mégis a paradigmája lesz annak a harcnak, amely a sajátosan magyar, az igazi nemzeti létrehozásán munkálkodik.

Amiben tehát az Úti képek fenséges radikálisan eltér a hegelitől (és voltaképp a tanulmányaiban is vallott felfogásától), az az esztétika kiterjesztése a természet tárgyaira, amelyet Hegel és a kritikus Erdélyi kifejezetten kizárt a diszciplína területéről. Nem véletlen hát, hogy a pusztá leírásakor kénytelen visszanyúlni a kanti fenségeshez, amiben még szerepet kaptak a természet entitásai is, hiszen Esztétikai előtanulmányok¹⁸ c. értekezéséből világosan

¹⁵Szépészeti alapvonalak. In Filozófiai és esztétikai írások. 614-622.

¹⁶I. m. 619. (Az eredeti kiemelése)

¹⁷Az ideálról. In Filozófiai és esztétikai írások. 623.

¹⁸Filozófiai és esztétikai írások. 627-653.

látszik, hogy ennek a szigorú hegeli tiltásnak nagyon is tudatában volt. A kanti fenséges megidézése azonban nem a nehézség felszámolását hivatott szolgálni.

Az Úti képek pusztájának nehézsége nem válik gátoltsággá a narrátor totalizációs kísérletei nyomán, éppen a megismerhetetlensége, a hiány az egyéni, mindentől megkülönböztető formája. Ezért lehet szép és egyszerre csodálatos, fenyegető is: „ezért nincs mit csodálni, ha éppen ott, a szép síkságon lakik a magyarság legszebb része” (ÚK 41.). A pusztá „beragadása” a fenséges státuszába fenntartja az eszme avagy a szellem túláradságát, s ezt a kellemetlen állapotot az utazó minden igyekezete ellenére sem képes felszámolni. Nem sokkal később az útleírás már rá is tér a pusztá felszámolásának tervére: „Csak semmit se higgyetek a természetről, miáltal lealacsonyíttatnék. Miért szánt ő oly nagy helyet a pusztának? tán mert nem volt azt mivel kibútoroznia? Ha ez volt volna is a célja, csak intést adott, hogy ahol ő tán megköté a kezét a szépség kiosztásában, pótolja ki az ember az ipar által” (ÚK 43.) Ha komolyan is vennénk a szépség ipari pótlásának ötletét, a fenséges kvázi-immaterialitása továbbra is felszámolhatatlan marad, legalábbis az esztétikajegyzet felől olvasva: az ott található osztályozás szerint a klasszikaival szembeállított két fenséges (elégtesen reprezentáció) művészeti ág egyike éppen az építészet (Erdélyi szavával: a „jelvi” [a hegeli szimbolikus] fenséges, amelynél a tárgy nem tud eléggé felemelkedni az eszméhez képest, pl. a templom épülete és a hit eszméje)¹⁹. Ezt a megoldást egyébként a paradigmatis „pusztai ember” is felháborodva utasítja el: „Valahogy az találtam kimondani, hogy faluk kellenének e pusztára. - »Micsoda!« pattant fel a magyar. »Uram, akkor vége Magyarország becsületének.«” (ÚK 44.) Ugyanezért nem jelentheti a fenséges felszámolását a pusztai átmenet, a nagy átkelés után sorra kerülő alföldi városok, ezért nem lehetnek rész(let)ei a pusztának: mert maguk sem bonthatók további részletre. A legelső város, Debrecen bemutatása egy ironikus szakasszal veszi kezdetét, ám ez az ironia a fenséges állandó fenyegetése mellett, ami itt a matematikailag fenséges végtelenjeként tűnik fel, inkább a romantika végtelenített ironiájának tűnik: „a magyar pedig nemigen szeret számokkal vesződni, mit az ember sokkal hamarabb vesz észre Debrecenben, mint a világ akármelyik városában, mert itt a házak számtalanok, azaz nincsenek megszámozva” (ÚK 46.)

Ám a pusztá becsípődése nemcsak egy utazó partikuláris problémája, mert a nemzeti fogalmán keresztül egyenesen a népi problematikájához vezet. Az útleírás szerint a magyar viszonyok közt csak a pusztán fellelhető szabadság

¹⁹ Szépiészeti alapvonalak.

a legfontosabb oka annak, hogy a néphagyományok és velük a hazaszeretet még mindig virágoznak itt, amelyek éppoly fenségesek, mint a tér, ahol valódi formájában megjelenhetnek: „a szokás, mely egyfelől napba beélő léhűtővé törpíti a különben is félig agyag embert, másfelől dicsőségben állítja ki azt. istenhez hasonlólágg”. (ÜK 42.) Ez a sajátosan fenséges tér válik a nemzet allegóriájává: a pusztai ember utópikus allegória is, annak a népnek a trópusa, amely képes önmagát egyénivé tenni, vagyis önmagát mint minden más néptől különbözőt láttatni és látni. Erdélyinek az útleírással nagyjából egyidejű beszéde (a már említett Népköltészetéről) szerint ennek egyetlen eszköze, hogy művészetében a népi sajátos jegyeit alkalmazza. Ám amennyiben a sajátosan magyar egyben fenséges is, ráadásul olyan végtelenített módon, ahogy a pusztá, akkor sosem lesz képes a megismerő az ész tárgyaként elgondolni. Ez a megismerhetetlenség helyezi a népi követelményét is az utópia fiktív státuszába.

Hogy valóban fiktív dimenzióról van szó, az ismét a fenségességgel van szoros összefüggésben. Az esztétikajegyzet három "műalakjából" kettőt már említettem, a klasszikait és a jelvit, ám a harmadikat, amely a jelvihez hasonlóan ugyancsak a fenséges alá kerül besorolásra, még nem. Ezt ugyanis Erdélyi „regényesnek vagy romantikainak”²⁰ nevezi, s ha az eszményi és egyéni szemszögéből vizsgáljuk, érthető a fenséges alá való besorolása is, hiszen a regényes vagy a vele majdnem azonos jelentésű romantikai közös tulajdonsága többek között, hogy mitológiai, álmvilágokban játszódó tárgyakat mozgat, márpedig ezeket materiális tulajdonságok híján aligha lehetne másként, mint eszményiként definiálni.

A romantikai fogalmának más okok miatt is fontos szerep jut Erdélyi munkásságában, elsősorban a népi tervezete miatt, aminek teljes tematikáját a klasszikaival szembeállított és példaértékű romantika korszakfogalma határozza meg, és pedig nem is akárhogy: a romantika egyszerre a népi mintája és - mivel nemzeti - a célja is. Emiatt aztán a népi abban a pillanatban, hogy az Erdélyi szorgalmazta népivé válik, meg is szűnik népi lenni: a romantika, mint az elég közismert, ekkoriban a mai román megfelelője volt (többé-kevésbé), azaz a középkori művészet címkéje, ez utóbbi pedig mindent magában foglalt, ami ellentmondott az antik (klasszikus) hagyományoknak. Erdélyi, követve a kor szokását, természetesen Shakespeare-t is romantikusnak tartja: „Előtte semmi, hogy Lear és Cordelia, és nem Edvárd és Kunigunda nevek forduljanak elő egy régi angol népkölteményben, mely Shakespeare világhírű

²⁰l. m. 620.

szomorújátékának is alapja; ... ez mind külső s nem egyéb ... de nézve a belsőt, a gondolatok magvát, az érzelmek fordulatait, igen is emberi előttem a hálátlanság föstése”²¹ Az emberi ugyanis a népköltészet paradigmája: „a népköltészet tárgya a tisztán emberi” (uo.), a népköltészet pedig elengedhetetlen eszköze annak, hogy az irodalom és a (még-nem-) nemzet a valódi nemzet szakaszába jusson (ahogy azt már Kölcsey is megfogalmazta a Nemzeti hagyományokban). A népi „romantikaisága”, fenségessége tehát legalább annyira megszakított, mint a pusztáé. A magyar romantikusok nagyjai által kidolgozott nemzet-építés projektjének disszeminatív vonásaira már Hárs Endre is felhívta a figyelmet: amit Erdélyinél tetten értünk, az már a Kölcsey-programban is megtalálható, kísértetiesen emlékeztetve a posztkolonialista Bhabha víziójára a disszemiNációról, amely nyitottá teszi a sajátot a másik felől érkező nem-nemzetire (a dicső és a bujdosó magyar kölcsonös játékában).²² Igaz, Kölcsey inkább rémálomként éli meg ezt a víziót, akárcsak A Rom ifjúja. Nem lehet véletlen hát, hogy Erdélyi a pusztába beépítésének lehetetlenségét éppen a sivatagban viaskodó két istenre utaló mondattal ellenpontozza: „A pusztába szépségei nem csörgő patak, nem fülemile csattogása, hanem az a nagy rendetlenség, melyet mintha két viaskodó isten hagyott volna maga után, mindent földig rombolva le” (ÚK 43.) Vörösmarty költeményének megidézése is az utazó tehetetlenségének allegóriája - a híres Vörösmarty-tanulmányában, bár jóval később, még mindig nem tud szembenézni A Rom fenségességével, amelynek (az ifjú negyedik álmában hallott) csatajelenete épp a kanti fenséges hatásamechanizmusának színrevitele, csak fordított sorrendben.²³ A Szilasi tanulmány szerint a..fenséges lépésrendje tehát: káosz - szorongás - gátoltság - egység - megindultság, ... A vizsgált citátum újdonsága és érdekessége ... innen nézve tehát elsősorban nem a megismerési folyamat megnehezülésében (a vizuális információk kiiktatódásában) áll, hanem abban, hogy ugyan pontosan a Kant által felállított stációkat járja végig, csak éppen pont fordított sorrendben.”²⁴ Az élmény uralása helyett tehát káoszba jut a folyamat, a teljes differenciálatlanság állapotába, s ez úgy is olvasható, mintha a fenséges felfüggesztése volna, éppúgy, ahogy Erdélyi pusztája – ezért az is

²¹Népköltészetéről. In Nyelvészeti és népköltészeti, népzenei írások. S. a. r.: T. Erdélyi Ilona, jegyzetek: T. E. I. és Horkay László. Budapest, 1991, Akadémiai Kiadó. 105.

²²Hárs Endre: Magyar Nation-building (Vörösmarty Mihály: A Rom; Kölcsey Ferenc: Nemzeti hagyományok). In Én - túl a nyelven. Szeged, 2004, Gondolat-Pompeji. 231.

²³Vö.: Szilasi László: „Álma kietlen”. In Füzi – Odorics (szerk.): A Rom. Szeged, 2003, Gondolat-Pompeji. 133-146.

²⁴I. m. 143.

érthető, hogy a Vörösmarty-kritikájában miért is épp a befejezést (ami tehát semmiképpen nem vég) szeretné leginkább elhagyni a műből.

A népi sosem jöhet el, és még ha el is jöhetne, sose válna érthetővé, mert a végtelenségig felfüggesztett fenséges differenciálatlan immaterialitása lehetetlenné teszi bármiféle különbség látását, ami viszont nélkülözhetetlen volna az egyéni tapasztalásához. Hogy ennek Erdélyi tudatában van, mégpedig ugyanolyan biztonsággal, mint olvasója, azt alátámasztja az a jó néhány epizód, amelyben a pusztai emberrel való találkozásait a meg nem értés kellemetlen érzése kíséri. A csárdás mellett (aki ellenzi a beépítési tervet, bár a fent idézett mondatot leszámítva, nem hajlandó további érvekkel szolgálni) megjelenik egy zsánerképben („eredeti jelenet”) három csikós is, akikkel ugyancsak képtelen a megértés minimumát elérni; először nevetségessé teszi magát, azzal, hogy kedve támad megtudni, „mit csinál a magyar ember a szivarral” (- „a pusztai ember leviccez”), majd az epizód végén, amikor elismeri, hogy a búcsúzó csikósok viccét se érti: „Már ezalatt mit érte a hortobágyi magyar, ő tudná legjobban” (ÜK 44.).

Az Úti képekben tehát az öneltorlás, ami a fenséges immaterialitása feletti gátoltság ismereti kategóriákba való átlényegüléséből állna, és amely a pusztai esetében leküzdhetetlen nehézséggel kerül szembe, éppen az esti öneltorlás szimmetrikus ellentétéként jelenik meg itt. Ott a külső egy belső mozgással párosult, itt ez a belsővé tétel válna lehetetlenné. A befele forduló túlcsoordulás, az esti elalvás ellentétéként lép színpadra az útleírásban a pusztai, amely a külső tapasztalat túlcsoordulása. Az egymásra következő ellentétek szimmetrikus ismétlődése azonban nem vezet el semmiféle dialektikus szintézishez, a külső változatosság eltörölődését nem helyettesíti semmiféle belső változatosság, s a belső tapasztalat túlcsoordulását nem ellensúlyozhatja a külsőé. Az utazás mitikus vonása, a fogalmi ellentétek sokszoros csere-beréje nem az egyébként ingatag fogalmak tisztázását, hanem visszafordíthatatlan erodálását, elbizonytalanodását eredményezi. Az utazó szubjektum, a szubjektum azonosságát biztosító változatosság helyett ebben az útirajzban a szubjektum felbomlásztásának allegóriáit találjuk, a tapasztalat diszkurzív formáját megteremtő élmény helyén pedig a tapasztalattá válást lehetetlenné tevő megszakított fenségest.

Már-már rigorózus szabályszerűséggel kerül minden útleírás elejére egy nehézségekkel teli átkelés, amely olyan fenséges élményeket kell felvonultasson, mint a tenger, hegységek, vagy éppen a pusztai. Erdélyi átkelése annak a pillanatnak a tanúja is, amelyben megszületett egy hosszú ideig, talán mind a mai napig érvényes nemzetkép, a kép tulajdonképpeni értelmében: egy

allegória, ami mind az egyén, mind a kollektív szubjektum masináját egy szabadulni képtelen, de arra vágyó énként meséli el. Ez az alakzat, a gátolt dinamika alakzata valójában a fenséges okozta gátoltság eredménye, és amint az útirajz bemutatott olvasataiból látható, olvasható akár az ént eltörlő legyőzhetetlen nehézségként, akár a visszanyerését célzó stratégiaként (ám bárhogynak olvassuk, a fenséges szubjektumra irányuló olvasása mindig gátoltsággá stilizálja a nehézséget). Erdélyi útleírásában (és az útleírások nagy többségében) a fenséges szerepe túlmutat a trópusok retorikáján és meggyőzősként olvasva lebontja azt: a pusztát totális elérhetetlenségét, végső soron megismerhetetlenségét bizonyító retorikai alakzat dekonstruálja önmagát. Más szavakkal, az Úti képek fensége a fenséges jelölhetetlenségének jelölésén dolgozik.

Ez a performativitás megmagyarázza az útirajzok szűnni nem akaró áradatát is: az idegen fenyegetésével szemben a retorika alakzataihoz menekülő utazók az idegenség felszámolása helyett csak az előszámlálását érhetik el, ezzel újabb és újabb sikertelen kísérleteknek készítve elő a terepet. Mindez tökéletesen ellentmond annak az általánosan elterjedt képnek, ami pl. az útirajzok Said-féle olvasatából áll össze; a sztereotípiák alakzata, éppen azzal, hogy nem mond semmit, amit előtte még nem mondtak, nem eltörlő az idegenséget, hanem sikeresen meggyőz arról, hogy az valóban idegen, mert kívül esik a megismerhetők tartományán.

Gyuris Gergely

A MAGÁRA HAGYOTT OLVASÓ (HAJNÓCZY PÉTER: PÓKFONÁL)¹

„De hát ezekről a dolgokról igazat vagy annak ellenkezőjét mégsem lehet elbeszélni.”

(Hajnóczy Péter: A kopt nők)

A dolgok állása

A Hajnóczy-recepció kezdettől fogva egy igencsak képlékeny életrajz felől igyekezett megközelíteni az életművet, melynek során az egyes szövegeknek tulajdonított aktuális irodalomtörténeti jelentőség többnyire a szerző szalonképességének és hitelességének függvényében alakult. Persze a szövegközpontú(bb) alapokra helyezkedő kutatás képviselői sem tétlenkedtek (habár Németh Marcell kötete² – főként a kisregényekre koncentrálna – távolról sem elégíti ki a monografikus teljesség elvárását, lényegében mindmáig az egyetlen nagyobb lélegzetű kísérlet, amely az életmű összefüggéseit textuális szempontok alapján vizsgálja), mégis, a közelmúlt Hajnóczyval kapcsolatos megnyilatkozásainak döntő hányada szemmel láthatóan továbbra sem tudott (vagy akart) a szövegekhez férközni. Ugyanakkor e recepcióból nem is annyira azok a szokványosnak mondható esetek az érdekesek, amikor a kritikus kizárólag etikai dimenzióban érvelve hozza meg esztétikai ítéletét³ – sokkal több tanulsággal szolgálnak azok a

¹ A dolgozat először az Árgus 2004/11. számában jelent meg (66-77.). A némiképp önkényesnek tűnő korrektori beavatkozások kiküszöbölésén túl a szöveg egy új fejezettel bővült, további részek pedig újabb magyarázatokkal egészültek ki. Itt szeretném megjegyezni azt is, hogy az általam kurzivált primér és szekundér irodalmak szöveg helyeit félkövér kiemeléssel jeléztem.

² Vö. NÉMETH Marcell: *Hajnóczy Péter*. Pozsony: Kalligram Kiadó 1999.

³ A példákat hosszan lehetne sorolni, itt most megelégszem az e tekintetben az egyik legrepresentatívabb CZIGÁNY Lóránt-írás megemlékezésével (Uő: Pé mint prózaíró portréja. Hajnóczy Péter. In: Uő: *Nézz vissza haraggal!* Államosított irodalom Magyarországon 1946–1988. Budapest: Gondolat Kiadó 1990. 171-184.); míg szöveg és élet mimetikus viszonyát ÁCS Margit egy 1999-es válogatáskötet utószavában sugallja (Uő: Hajnóczy Péter. A véradó. [Utószó] In: HAJNÓCZY Péter: *A véradó*).

dolgozatok, ahol a szerző látszólag tudatában van az író körül hajdan kialakult és azóta is burjánzó (burjánztatott) legenda tudományos hátulütőivel.

Bán Zoltán András, aki 1993-as kritikájában már az első mondatával figyelmeztet arra, hogy „[a]ki Hajnóczyról szól, annak számolnia kell az író legendájával”⁴, mindjárt fittyet is hány saját intésére. Miközben tudniillik azt rója fel Hajnóczynak, hogy „tragikus módon megfélemedezett arról, hogy a távolságtartás hiánya szakmailag, művészileg éppoly megformálандó anyag, mint a határok betartása személyiség és mű között”⁵, érvelésében nem a szövegek retorikai, narratív, szintaktikai stb. gyengeségeire hivatkozik, hanem arra, hogy Hajnóczynak „csak nagy ritkán sikerült zárt formában artikulálni **élete** csődjét”⁶. Azzal, hogy a szerzői szándékot a szerzői élet reprezentálásában találja meg, Bán Zoltán visszakanyarodik a hitelesség kérdésköréhez, ahhoz a problémához, hogy a szövegek milyen pontosan tükrözik a szerzői életet. Később még világosabbá válik, hogy a kritikus korántsem a legenda és az életmű viszonyát szeretné megérteni, mint ahogy azt korábban célul tűzte ki maga és mások elé, hanem csupán a legenda létmódjára kíváncsi: indoklásában a legendát egy jelentős kor- és kartársi segédlettel létrejött „közös vágyképzetként” érti, amelyre szerinte az író környezetének mindmáig szüksége van. Bán Zoltán eképp nem csupán egyetlen érvényes megközelítési módként legitimizálja a legenda felőli olvasást (holott ez csak az ő befogadásának a kondíciója), hanem még rá is olvassa Hajnóczy fejére, hogy ez a legenda rossz (a művek a formátlanság ködképei között oldódnak fel; a szerző önmaga emlékszobájának teremőreként beledermedt az önsajnálát mézébe; a nyers valóság feltárása és ábrázolása a művek gyors elavulását okozza; az író visszavonul rémületében, még mielőtt valami jóvátehetetlen és beláthatatlan dolog történne a szövegben és a szöveggel etc.⁷) Így nem is csoda, hogy a Hajnóczy-szövegek befogadását a lehető legkevesebb eredménnyel kecsegtető megoldás felé terelő kritika révén (amely egyúttal a korszerűség és a

Válogatott elbeszélések. Budapest: Osiris Kiadó 1999. 169-174). A REMÉNYI József Tamás által összeállított emlékkönyvben megoszlanak a világszerűen referenciális, azaz a legendára építő, illetve a szövegcentrikus értelmezések. (Uő [szerk.]: *Hajnóczy Péter emlékezete*. Budapest: Nap Kiadó 2003.)

⁴ Vö. Uő: Babérből töviskoszorú. 292. In: Uő: *Az elme szabad állat*. Budapest: Magvető 2000. 292-299.

⁵ Vö. Uo.

⁶ Vö. Uo.

⁷ Vö. I.m. 292., 296., 298., 299.

tudatosság szerepében is tetszeleg) ismételten létrejön az a pozíció, ahonnan az életmű csak mint torz szemlélhető.

Dolgozatomban egy olyan szöveg értelmezésére vállalkozom, amely áttételesen felkínálja az irodalom és az élet közötti határok – többek között Bán Zoltán által is kárhoztatott – elmosásának tanulságát; elemzésem azonban nem annyira e tanulság felmutathatóságára (és az ebből levonható következtetésekre) lesz tekintettel, hanem sokkal inkább arra összpontosít, hogy *hogyan* is artikulálódik ez a toposz, elsősorban azokat a szempontokat szem előtt tartva, amelyeket az eddigi irodalomtudományos érdeklődés is fontosnak tartott.

A fűtő (1975) című kötetben⁸ szereplő *Pókfonál*⁹ narratívájának problematizálhatósága révén keltette fel a kíváncsiságomat. Csak később vetődött fel az az ötlet, hogy a Hajnóczy-írás intertextuális dimenzióit is szemügyre vegyem, annál inkább, hiszen korábbi és párhuzamos kutatások jelentésben gazdag rétegeket tártak fel azáltal, hogy *A halál kilovagolt Perzsiából-t*¹⁰, vagy épp az *M-et*¹¹ Malcolm Lowry regényével, kisregényeivel olvasták össze, *A fűtő*¹² és Heinrich von Kleist *Kohlhaas Mihály*a közötti kapcsolatról nem is szólva. A *Pókfonál* címével, illetve a címben megelőlegezett motívummal sugallta Akutagava Rjúnoszuke *A pókfonál*¹³ című elbeszélésével való összevethetőséget, de már jóval nagyobb interpretációs izgalommal kecsegtetett a *Pókfonál* és a szintén Akutagava tollából származó *A bozótmedyben*¹⁴ közötti hasonlóságok és különbségek számba vétele.¹⁵

Igy tehát elsődleges célom – az autobiografikus referenciák buktatóit elkerülve bebizonyítani, hogy a szövegszerű megközelítés eredményesebben működtethető – kiegészült egy másodikkal: ennek tétje egy olyan történeti,

⁸ In: HAJNÓCZY Péter: *Hajnóczy Péter művei*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó 1982. 5-113.

⁹ Uo: 95-103.

¹⁰ Uo: 257-361.

¹¹ Uo: 235-256.

¹² Uo: 75-94.

¹³ AKUTAGAVA Rjúnoszuke: *A pókfonál* (ford. GERGELY Ágnes) In: Uő: *A vihar kapujában*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1992. 35-41. (Válogatta és az utószót írta Gergely Ágnes)

¹⁴ AKUTAGAVA Rjúnoszuke: *A bozótmedyben* (ford. GERGELY Ágnes és VIHAR Judit) In: Uo. 5-22.

¹⁵ AKUTAGAVA és HAJNÓCZY összevetésében többek között Dr. CSERJÉS Katalin 2001-es szemináriuma inspirált, köszönet érte.

szövegek közötti hatás lehetőségének a kimutatása lett, amellyel lényegében az a tétel igazolható, hogy az intertextualitás Hajnóczy kapcsán sem szorítkozik kizárólag a jelölt vagy a jelöletlen idézés (pl. újsághírek az *M-ből*), illetve a parafrázis (pl. *A fűtő*) eseteire, de a narratív struktúrák egymásra gyakorolt hatása is ide sorolható. Röviden: a komparatív aktusok végrehajtásával szeretném alátámasztani azt az állítást, hogy az intertextualitás az irodalom alapvető létmódja.¹⁶

A bozótmedyben (a polifónia¹⁷ alkalmazása)

Akutagava Rjunoszuke *A bozótmedyben* című elbeszélésében már egy hagyományra visszatekintő – a huszadik század húszas éveiben járunk – írói eszközt használ fel: egy adott eseményt (egy gyilkosságot) több szereplő mutat be oly módon, hogy az egyes szereplők által elmondottak kölcsönösen kizárják egymást, illetve a szerző sem közvetlenül (egy szerzői-beleértett szerzői szólam formájában), sem közvetett módon (egy elbeszélő, vagy pedig egy olyan szereplő ‘alkalmazásával’, aki a szerző-beleértett szerző szócsövének minősül) nem foglal állást az elmondottak igazságtartalma mellett. A szerzői instancia – az értelmezésben betöltött – kizárólagos szerepének ilyenén meggyengüléséről elsőként Mihail Bahtyin nyújtott átfogó vizsgálatot, aki Dosztojevszkij poétikai újdonságát abban látta, hogy műfaji értelemben nem tézisregényekről beszélhetünk írásai kapcsán, azaz „Dosztojevszkij nem valamely eszme illusztrálására írt regényeket, művei nem a XVIII. század szája íze szerint formált filozófiai regények, hanem *regények magáról az eszméről*.”¹⁸ Hős és eszme elválaszthatatlanul összefonódnak, mint ahogy Bahtyin máshol írja: „A hőst az eszmében és az eszme révén látjuk, az eszmét pedig csak a hősből és a

¹⁶ Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: Intertextualitás: létmód és/vagy funkció? 8. In: Uő: *Hagyomány és kontextus*. Budapest: Universitas Könyvkiadó, 1998. 5-58. Kulcsár-Szabó az intertextualitást nem annyira a posztmodern szövegek ismertetőjeleként gondolja el, mint inkább Roland Barthes-tal és Michael Riffaterre-rel egybehangzóan azon paradigmaváltás fontos állomásaként érti, amely „a szerző-szöveg viszonyról az olvasó-szöveg viszonyra helyezte át érdeklődését.” Uo: 9.

¹⁷ A polifónia fogalmát Mihail BAHTYIN Dosztojevszkij polifonikus regénye a szakirodalom tükrében című tanulmánya alapján használom (ford. KÖNCZÖL Csaba) In: SZÖKE Katalin (szerk.): *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. (ford. KÖNCZÖL Csaba et al.) Budapest: Gond-Cura – Osiris Kiadó, 2001. 9-61.

¹⁸ Vö: l.m. 33. (FENGELGARDT-tól idézi BAHTYIN.)

hős által.”¹⁹ A polifónia legfőbb kritériuma a szerzőtől független tudatokon keresztül dialógusba lépő eszmék megléte lesz²⁰, amelyek egymáshoz való viszonya (a dialogicitásból következően) egyrészt az egyidejűségen, másrészt az egyenrangúságon alapul. Akutagava szövegében viszont hiába is keresnénk ilyen eszmé(ke)t; mégis, a fokolizációt alkalmazó narratíva nem egyszerűen több nézőpont közvetítésére lesz alkalmas, hanem olyan nézőpontokat teremt, amelyek eltérő, egymással – igaz, nem közvetlenül – vitatkozó tartamokat jelenítenek meg, illetve a vitát lezáró megoldás (alapvetően ez a klasszikus irodalomtudomány által kondicionált olvasó elvárása, igénye²¹) ellenében maga a dialogicitás kap nagyobb hangsúlyt. Röviden tekintsük is át *A bozót mélyben* nézőpontjait, amelyek közül feltevésem szerint három képes szólamként működni. (Bár Bahtyin főleg Dosztojevszkijre vonatkozóan tárgyalja a polifónia fogalmát, az a gesztus, hogy megnevezi lehetséges elődeit²², már önmagában feljogosít bennünket arra, hogy rámutassunk a lehetséges utódokra.)

A bűnügyi jegyzőkönyv keretében kibontakozó történet hét, a gyilkosságban többé-kevésbé érintett személy közvetlen (E/1-es) elbeszélésében, retrospektív módon elevenedik meg. Az első négy személy vallomásában a gyilkosság előzményeiről, a helyszínről, valamint a három főszereplő (az áldozat, az áldozat megerőszakolt felesége és a gyanúsított) tulajdonságairól tudunk meg fontos információkat. Ezek utalnak a gyilkosság tényére, a gyilkosság körülményeire, de a gyilkosság menetéről nem tudunk meg semmit: nyomok alapján történő *rekonstrukció* révén alakul ki az olvasó előzetes tudása és a végkifejletre (a gyilkosság hogyanjára) irányuló elvárási

¹⁹ Vö: Mihail BAHITYIN: Az eszme Dosztojevszkijnél 110. In: I.m. 99-127.

²⁰ Vö: „Ha az eszme az ábrázolás tárgya és a hősalakok megkonstruálásának domináns mozzanata, ez azzal jár, hogy a regény világa széthullik a hősök világaira, melyeket az őket rabul tartó eszmék szerveznek meg és öntenek formába.” I.m. 33.

²¹ Ld. Catherine BELSEY megállapítását *A szubjektum megszólítása* című tanulmányban: „A klasszikus realizmusban a történet-séma szintjén leggyakrabban a gyilkosság, a háború, az utazás vagy a szerelem a bonyodalom forrása. Majd a történet elkerülhetetlenül a lezárás felé halad, ami egyben feltárulás is: az enigma feloldódik, s helyreáll a rend, melyet a történet eseményeit megelőzőnek hitt rend újraalkotásként vagy továbbfejlődésként értelmezünk.” 25. In: *Helikon* 1995/1-2. (ford. PETE Klára) 14-41.

²² Vö: „Természetesen ez nem jelenti azt, hogy Dosztojevszkij a regény történetében elszigetelt helyet foglal el, és az általa megteremtett polifonikus regény elődök nélkül való.” I.m. 12.

horizont.²³ Tadzsómaru (a gyanúsított) vallomása még igazolja a rekonstruált eseményt: „*Na jó, nem bánom, én öltem meg azt a férfit.*” (11.), de a főszereplőkről kialakult benyomásaink tovább differenciálódnak, hiszen az áldozatot, aki anyósa szerint „*szamuráj*” és „*jótét lélek*”, mohósága és kapzsisága téríti le újáról; Tadzsómaru viszont, aki az őt lefűlelő járőr szerint „*közismert útonálló*”, „*bidtang*”, akinek a mostani eseten kívül több bűn is terheli a lelkét, valóságos hősszerelmesként, mint a becsület és a férfiasság mintaképe tündököl saját előadásában. („*Hogy elvegyem feleségül – ez az egyetlen vágv töltötte be egész valómat. Nem valami hitvány testi vágy volt ez, ahogy hiszitek, nem.*” 15. és „*Meg akartam hát ölni azt a férfit, de nem alávaló módon. Először levágtam róla a kötelet, aztán odaszóltam neki, verekedjünk meg.*” 16.) A fordulatot, amely a gyilkosságról alkotott nézeteinket teljes mértékben felforgatja, az asszony bűnvallomása hozza meg, aki azt állítja, hogy férjét ő ölte meg szégyenében, illetve az áldozat beleegyező kérésére, míg ő képtelen volt eredeti szándékát kiteljesítendő, magával is végezni. A két, egymástól homlokegyenest különböző vallomás mellé felsorakozik a harmadik visszaemlékező, aki nem más, mint az áldozat médium közvetítette lelke. Az újabb történetvariáns szerint az áldozat öngyilkosságot követett el felesége becstelensége miatt. A halálesetnek három eltérő változatát kapjuk. Mivel a történet során végig néma rendőrfelügyelő ítéletét nem ismerjük meg (bár Tadzsómaru például nem kételkedik abban, hogy akasztófán végzi), és más felsőbb tudat sem nyilatkozik a történet valódi menetéről (a narrátor – a vallomások jegyzője? a rendőrfelügyelő? – csupán az érzelmi reakciók tárgyilagos közlésére szorítkozik), megindul a konstruálva értelmező tudatok dialogicitása. (A főszereplők előadását alapvetően a konstruálás aktuusa választja el a többi vallomástevőtől, hiszen míg utóbbiak különböző *nyomokból* kiindulva *rekonstruálják* az eseményeket, addig a gyanúsított, az asszony és az áldozat *megkonstruálják* azt, amely aktust mindaddig fel kell tételeznünk mindhárom részről, amíg eldönthetővé nem válik, hogy melyikük hazudik – vagy még tovább, ha elfogadjuk, hogy a hazugság szintén történetkonstruálás.) Sorra véve a motivációkat, a lehetséges magyarázatokat arra nézve, hogy ki mi miatt mond igazat vagy hazudik, arra kell rájőjjünk, hogy lényegében egyik változat sem valószínűbb a másiknál. A szöveg (a jegyzőkönyv) ugyanannyi cáfolatot, mint igazolást szolgáltat a három elbeszélés szűzségének

²³ A szövegben éles határ húzható azok között, akik jelen voltak a gyilkoságnál, és akik nem. Ez a struktúrában is megjelenik: először az utóbbiak, majd az előbbiek töltenek be elbeszélői funkciót.

valószínűségére. Még az is lehet, hogy egyik sem igaz: így ezek a lehetőségek megnyitják az utat az olvasó interpretációs képességei, szándékai és hajlamai előtt. Az értelmezés, pontosabban annak eldöntése, hogy mi is történt valójában és hogyan, ezért nem annyira a (szerzői intenciót mellőző) szövegtől, mint inkább az olvasótól függ.

Ezzel lényegében a történet és a múlt rekonstruálhatatlansága tételeződik, vagy másképp megfogalmazva, el kell fogadjuk, hogy egy esemény narratívába rendezése mindig konstrukció és mindig már értelmezés, azaz az esemény felmutatása a maga *eredeti* állapotában lehetetlenné válik, mert eldönthetetlen, hogy az aktuális értelmezések közül melyikkel azonos, vagy legalábbis melyikhez áll a legközelebb. Nyilvánvaló, hogy mindez kapcsolatba hozható a posztmodern középpontnélküliségről vallott felfogásával, a jelentés rögzítettségét garantáló abszolutizált instancia (pl. a szerzői igazság) létezésének megkérdőjelezésével, most azonban elégedjünk meg azzal, hogy Akutagava Rjúnoszuke szövege annyiban viszi előre ezt az írói poétika-hagyományt, amennyiben szereplői egyenes beszédben, egyes szám első személyben maguk beszélnek el, konstruálják meg, értelmezik újra a történetet, és nem egy omnipotens narrátor révén szerzünk tudomást a történet polifonikus potenciáljáról (mint Dosztojevszkij esetében). Ennek jelentősége, hogy a szereplők álláspontjainak egyenrangúsága, hierarchizálhatatlansága még inkább kitűnik, azaz megnő a történetekkel kapcsolatos értelmezések közötti feszültség, mivel nincs egy olyan 'külső', a történethez a szövegben kívülről közelítő felsőbbbség, aki leírással, jellemábrázolással stb. mégiscsak megkönnyítené az olvasó helyzetét a nézőpontok közötti választásban.

Láthattuk, hogy Dosztojevszkij polifóniája az egyidejűség és az egymásmellettiesség (a szólamok egyenrangúsága) jegyében alakul, Akutagavánál viszont már az egyidejűség kritériuma nem teljesül: a szereplők szólamai reflektálatlanul hagyják a másik kettő szólamában megjelenő (a retrospektív vonás miatt már: értelmezett) történetvariánsokat, azaz elbeszélésükben nyoma sincs a cáfolat, a vita beszédaktusának, hiszen bár hallgatóságuk (a rendőrfelügyelő) közös, vallomásuk nem egyidejű, így a szüzsék összeegyeztethetlensége csupán az olvasó előtt válik nyílttá. Az, hogy Akutagavánál nem ideológiai tartamok, hanem történetkonstrukciók ütköznek, eredményezik, hogy a szólamok dialogicitása nem a szövegben, hanem az olvasó értelmezésében (mintegy többlet befogadói erőfeszítés eredményeképp) valósulhat csak meg.



A Pókfonál (további alkalmazás)

Áttérve Hajnóczy elbeszélésére, kijelenthetjük, hogy a téma (a gyilkosság), a helyszín (a bozót/cserjés; az országút) és a narratív technika (a több nézőpont alkalmazása) hasonlósága ellenére ez a szöveg *A bozótmélyben*-hez mint teljesen autonóm textus viszonyul, hiszen a *Pókfonál* már a polifonikus struktúra elbeszélői nézőpontok alapján megkülönböztetett változatainak a kombinációját adja, a szöveg 'keretében' (az idézőjelet később még megmagyarázom) E/3-as, a többi, szereplőnként felosztott részben E/1-es elbeszélés érvényesül.

A két szöveg éles elhatárolásának másik oka a cselekmény és a nézőpont egymáshoz való viszonyának eltérő kezelésében rejlik. *A bozótmélyben* 'sztoriját' három eltérő változatban – illetve négyben, ha az 'eredetiként' rekonstruáltat is ide vesszük – ismerjük meg, hét szereplő vallomásán keresztül, míg a *Pókfonál* hat fejezetben ötféle nézőponttal szembesít. Az első a festőé, aki „*mozdulatlanul nézi a képet.*” (95.) A nyitó bekezdésben arról szerzünk tudomást, hogy mi látszik a képen (tehát mit lát a festő). Ugyanakkor már a második mondattal némi nehézségbe ütközünk: a szekér *csikorog*, a lópaták *dobbannak* a képen; perceptuálisan a látás mellett a hallás dominál a festő élményében. Ez egy festmény (festmény, gondolhatnánk, hiszen egy festő nézi, bár...) esetében azért meglehetősen különös, és még annál is különösebbé teszi az, hogy a két hangra utaló ige egyúttal mozgást is implikál: általában egy *mozgó* szekér ruházható fel azzal a tulajdonsággal, hogy csikorog, általában egy *mozgó* lóhoz társítjuk a paták dobbanását. Valóban, a következő bekezdés végképp megerősít bennünket abbéli elképzelésünkben, hogy egy kép (festmény) megelevenedéséről olvasunk. Bár e mozzanat többféleképp is értelmezhető (a festő hallucinál; a festő egy film nyitó képsorait nézi stb.), most maradjunk mégis annál a lehetőségnél, amelyik a legközelebb áll evilági tapasztalatainkhoz, és amely a legtöbb interpretációs haszonnal kecsegtet, jelesül, hogy itt egy omnipotens elbeszélő révén nyerünk betekintést a festő tudati tevékenységébe. Ebből következően a narratív struktúrában érdemes megkülönböztetni a szerzőtől nemcsak a mindentudó elbeszélőt, aki a festő tudatában megjelenő történetet meséli el, hanem a festőt is, aki mint a képbe sűrített sztori avatott ismerője és valószínűleg alkotója, természetesen szintén rendelkezik szerzői funkcióval. A festő (mint nézőpont) egyúttal elválasztandó a többi szereplőtől, lévén nem csupán a kép szemlélője, de – feltételezésünknel maradva – a kép birtokosa, formálója is, mely pozíció rálátást és 'hatalmat' biztosít számára a kép szereplői felett. Ez azzal is jelzett,

hogy a karakter E/3-ban van felvezetve, míg a képen belüli szereplőket összeköti és egyenrangúsítja az E/1-es elbeszélés. Ezért valószínű, hogy a festő kontemplatív pozíciója felel meg leginkább az olvasó lehetséges azonosulási igényének. Mindenesetre kijelenthető, hogy a festő személye áll a legközelebb az olvasóéhoz (az E/3 ellenére!), mert ugyanazt 'láthatják', annyi különbséggel, hogy az olvasó közvetett módon: a festői tudat részeként értett történet – a férfi, az asszony és a fiú által elkövetett rablógyilkosság – számunkra már *közvetített* a narrátor által (még ha e közvetítettség okozta távolság élet a többi szereplőhöz rendelt E/1 némiképp tompítja is), ezért az olvasó horizontján az alkotó és műve (festő és képe) közötti viszony ismerete többlettudásként adott. A továbbiakban ezt a különbséget irányadónak tekintve, először a kép történetét, majd a festő és a kép viszonyát tárgyalom.

A cselekmény és a nézőpontok közötti kapcsolatra rátérve érdemes idézni Németh Marcellt: „Az egyes monológok mást-mást adnak vissza az 'öselbeszélésből' (a rablótámadásból), de a valóság, a történetek teljes rekonstrukciójára egyik sem alkalmas: a perspektívák pluralitása, megszüntethetetlen szóródása tehát a képsort **értelmező** szövegekben (is) működik. Az eltérő perspektívák feloldanak minden valóság-vonatkozást és a rekonstruálhatatlan 'történet' a végén a hamisítvány sorsára jut.”²⁴ Eszerint ugyanaz a struktúra valósulna itt meg, mint amiről *A bozót mélyben* kapcsán már volt szó.

Ezen a ponton – az öselbeszélés kapcsán – azonban az az eshetőség merülhet föl az értelmezőben, hogy Németh Marcell egy szövegromlás áldozatául esett *Pókfonál*-változatról értekezik könyvében. Mielőtt túlságosan komolyan vennénk egy ilyen szövegvariáns létét, s lelkes filológiai kutatásba kezdenénk, javasolom, vegyük inkább szemügyre az általunk ismert 'változatot'. Az első fejezet (*A szekér*), túl az elmondottakon, a rablótámadás történetét tartalmazza; a fiú, a férfi és az asszony egy összehangolt akció során törbe csalja a kocsist. A férfi lelövi a kocsist, lemészárolja a lovat, majd mindhárman „*Sarkukra kuporodva fálnak.*” (96.) Tiszta sor: a gyilkosságot a hús reményében követik el. A második bekezdés legérdekesebb momentuma a szereplők határozott névelős színre 'eresztése': „*A kocsis mellére hukott fejével horkol a bakon*”, „*A ló megáll a fiú előtt.*”, „*A férfi kiront a cserjésből*”, „*Az asszony már ott áll a tetemnél.*”, ami arra utal, hogy a festő számára nem ismeretlenek a figurák, megerősítve korábbi elképzelésünket, hogy a leírtak a festő képzeletének reprezentációi lennének, azaz hogy a kép a festő műve. Az

²⁴ Vö. NÉMETH Marcell: *Hajnóczy Péter* Kalligram, Pozsony, 1999. 66.

ezt követő szövegegységekben már mi is ismert figurákként látjuk viszont – külön-külön és E/1-es elbeszélésben! – az egyes szereplőket; a keretfejezetek és a közbeeső részek alakjainak azonosítására kondicionálnak ugyanis a fejezetcímek (*A férfi, Az asszony, A fiú, A kocsis*). Kérdés, hogy a címek és keretfejezetekben feltűnő szereplők megnevezésének egyezésén kívül milyen alapon végezzük el ezt az azonosítást. Annál is inkább, hiszen a későbbi fejezetek beszélői közül egyik sem tesz említést a rablásról, az áldozatról vagy a tettestársakról. Így Németh Marcell tévedése abban nyilvánul meg, hogy az egyes monológok nem a rablótámadásból adnak vissza mást és mást, hiszen a rablás eseményének elbeszélése nem ismétlődik meg újabb és újabb változatokban, mint Akutagavánál. Az „*ős-elbeszélés*” kifejezése ezzel érvényét veszíti: a fejezetek nem egy történetmag elemeivel kombinálnak (amit a kategória sugall), hanem legfeljebb további adalékokat (a rablótámadás vélhető előzményeit és következményeit) rendelnek hozzá. A fő probléma tehát egy eredetinek hitt „*ős-elbeszélés*” (a rablógyilkosság) rekonstruálhatatlansága helyett a történet eseményeinek időbeliségét érinti, felvetve azt a kérdést, hogy egyáltalán hány történetről is van szó; vagy ha feltételezzük, hogy a szöveg szegmensei egy nagy narratívába rendezhetők, kérdéses, hogy mi a történet menete. Innentől kezdve a célunk annak kimutatása lehet, hogy az azonosítás aktusát előnyben részesítő értelmezés milyen feltételek mellett őrzi meg legitim voltát, illetve, hogy van-e a történetnek egy megkonstruálható időbeli sorrendisége, azaz a történetsezmensekből összeállítható-e egyáltalán valamiféle egész.

A szereplők fejezeteiről általánosan elmondható, hogy egyetlen mikronarratívára koncentrálnak. E minimális állapotváltozásokkal járó 'történetecskék' kitágítása, hiperreális 'túlírása' (részben az egyes mozzanatok repetíciójánál fogva) jól példázza annak a hagyományos elképzelésnek a totális csődjét, amely az irodalmi műalkotásban a valóság – teljességet célzó – leképzését látta/látja: a *Pókfonál* adott jelölői például számtalan részmozzanatra bomlanak, amelyek aztán – ezt a stratégiát követve – szintén tovább oszthatóak még kisebb szegmensekre. Ugyanakkor bármilyen nagyfokú pontosságra is törekszünk mondjuk aktuálisan a *Pókfonál*, nem állítható tiszta lelkiismerettel, hogy a valóság tökéletesen megképződött volna a szövegben. (Valóságon itt akár csak a szöveg lehetséges világának azt a terét és idejét értve, amely a fejezetekben megjelenik.) A férfi fejezetében egy fészekrablást a narrátor 49 (!) soron át, 32 (!) mondatban mesél el, holott a fészek kifosztása 4 mozzanatban megragadható (a környezet leírását, a narrátor-szereplő saját állapotára

vonatkozó reflexióit teljes mértékben mellőzi).²⁵ Szigorúan olvasva, a szöveg egyébként egyetlen motívumot mutat fel – az éhség csillapítása rablás útján –, amelynek révén a keretben elmondott sztorihoz köthető ez a rész.

Valamivel könnyebb a dolgunk *Az asszony* esetében. A kelését ápoló, tisztálkodó nőről sem tudunk meg több konkrétumot, mint a férfiről (kérdéses például, hogy honnan-kitől menekül a nő: „Elszököm, a városba megyek, fiatal vagyok, kellek még a férfiaknak.” 98.), lehangsúlyosabb ismertetőjele („Nagy, mérges kelés van az arcomon.” 98.) nem említődik *A szekér*ben. Az viszont, hogy hallja „az úton a távolodó *szekér* zörgését” (99.), mégis indokoltá teszi, hogy e rész narratíváját a keret első felében megjelenő sztorihoz kössük. A bokor mellett heverésző fiú szövegében ugyancsak az út lesz a kapcsolódási pont: „Nézem a lombrészen át a földutat.” (100.)

A kocsis fejezete két szempontból is fordulatot hoz a textusban. Egyrészt a beazonosítás révén módosítja *A szekér* narratívájának végpontját, ahol a kocsis a rablás áldozataként végzi, „lábaik megragadva, a cserjésbe vonszolják a hullát.” (95.) A meglőtt kocsis, úgy látszik, mégsem kapott halálos sebet; a két kocsis azonos voltára pedig állapotuk enged következtetni: „Széles csikot tépek az ingemből, a vízbe mártom a vászoncsikot, lemosom, óvatosan bekötözöm a sebet.” (100.) Még egy közvetlen megfeleltetés tanúskodik erről: *A szekér*ben a férfi lövéseit követően „A kocsi [...] *melléhez rántja a kezét* [...]” (95.), míg *A kocsis*ban „Széthajtom a *mellemen* a bekecset, a kötésre sandítok.” (100.) Azzal párhuzamosan, hogy az olvasói elvárás nem teljesül, pontosabban kiderül, hogy a történetről kialakított tudása (*A szekér* alapján konstruálható szűzsé) közel sem teljes, egyrészt a festő saját alkotásával kapcsolatos illetékessége kérdőjeleződik meg, másrészt felvetődik, hogy a kép történetét elbeszélő narrátor korántsem annyira stabilan megbízható, mint amennyire az ilyen grammatikai pozícióhoz általában automatikusan hozzárendelt omnipotenciából az következne.²⁶

²⁵ Vitatható FARAGÓ Kornéliának az a megállapítása, miszerint „A valós világban az ilyen mozzanatok tényleges cselekvésként nem ismétlődnek.”, mivel nem tűnik túl szerencsésnek a mi aktuális világunk törvényszerűségeit számon kérni semmilyen irodalmi szövegen, amelyben – mint azt az angolszász fiction–non-fiction felosztása is sugallja – lehetséges világok jelennek meg. FARAGÓ Kornélia: Ismétléshalakzatok Hajnóczy Péter prózájában 171. In: *Új Symposion*, 1978. 156. sz. 170-172.

²⁶ Miroslav DROZDA utal finoman arra, hogy az orosz irodalomtörténetben némiképp mesterségesen gerjesztett és fenntartott Dosztojevszkij (dialogikus) – Tolsztoj (monologikus) kizárólagos ellentéte miatt a kritikusok többnyire megfélelkeznek arról, hogy az elbeszélő és a hős nézőpontjának egybeesése, vagy legalábbis közelsége nem

Az utolsó előtti fejezet másrészt a korábban bizonytalan lábakon álló szövegkohéziót is megtámogatja, felidézve két korábban már szerepeltett tárgyiasságot: a *patakot* és az *ágdarabot*. Visszafelé olvasva a következő eredményt kapjuk: ha elfogadjuk, hogy *A szekérben* szereplő kocsis alakja megegyezik *A kocsis* elbeszélőjével, megállapíthatjuk, hogy *Az asszony* és *A kocsis* patakja ugyanaz, hiszen az asszony hallja a távolodó szekér zörgését, ami az események közös terére utal. Ugyanerre a konklúzióra – hogy a szereplők egy viszonylag jól behatárolható, közös térben (bár annak más pontján és a fejezetek szerint más időpontban) helyezkednek el – juthatunk *Az asszony* és *A fiú* összehasonlításával, melynek során a két út egyezését az időpont közelsége támasztja alá (*Az asszony*: „*Arcomba tűz a nap, elfordítom a fejem.*” 98.; *A fiú*: „*Arcomba tűz a nap.*” 99.; ahol mindkét deskripció a déli órákat implikálja).

A szövegkohéziót leginkább megbontó férfi történetét szintén *A kocsis* fejezete felől olvasva illeszthetjük szerves részként a cselekmény menetébe. Az eddigiekhez hasonlóan azt tapasztalhatjuk, hogy a két szöveg között minimális a kapcsolatot megteremtő pontok száma. Az egyik a fa; *A kocsisban* „*leülök a patakparton egy fa mellé*” (100.) (a kontextus az ’egy’ szóalakot határozatlan névelőként értelmezi, azaz nem zárja ki azt, hogy a kocsis több fa közül választ ki egyet), *A férfiban* az elbeszélő pedig egy *fára* kapaszkodik fel, hogy megszerezze a fészekből a tojásokat. Sőt, a kocsis egy vékony, a vízen lebegő *ágdarabot* dobál kavicsokkal, amely akár ugyanaz is lehet, amelyikkel a férfi üzte el a fészeket védő madarat, amelyet aztán elhajított. (Talán még az is megkockáztatható, hogy a férfi ugyanarra a fára mászik fel, mint amelyik mellé később a kocsis telepszik.)

A szövegegységek koherenciáját, az egyes fejezetek kapcsolatát *A szekér* sztorijával tehát nem állíthattuk addig, míg nem szolgáltatunk megfelelő bizonyítékokat az alakok egyezésére. A szereplők nem a cselekményben elfoglalt helyzetüknél fogva tartoznak igazolhatóan a történethez, hanem tulajdonságaik, illetve a nézőpontjukban feltűnő tárgyiasságok lesznek a bizonyítékok arra, hogy a külső elbeszélő által említett személyek, valamint az E/1-es narrációjú szövegek elbeszélői azonosak.

zárja ki automatikusan az adott ideológiai tételnek a szerzői elbeszéléstől eltérő, alternatív megítélését; a cselekmény variatív értelmezhetőségét biztosító „narrációs maszk” így nem csupán a dosztojevszkiji polifónia sajátja, mégha Bahtyin kutatása nyomán nyilván az utóbbi eset könnyebben belátható is. Vö. Uő: A narrációs maszk a szépprózában. 18. In: GORETTY József (szerk.) *Komparatistikai szöveggyűjtemény*. (ford. BERTA Erzsébet et al.) Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998. 1-20.

Ugyanakkor a teljes, feltételezett történet időbelisége továbbra is kérdéses. A *Pókfonál* tipografikus elrendezése által sugallt linearitástól (*A szekér — A férfi — Az asszony — A fiú — A kocsis — Az éjszaka*) tér el a következő, a fejezetek történéseinek egy lehetséges időbeli viszonyát szemléltető modell:

A férfi — Az asszony — A fiú — A szekér — A kocsis — Éjszaka

A legnagyobb időbeli távolság *A férfi* és *Az asszony / A fiú*, illetve *A kocsis* és az *Éjszaka* között tételezhető. Ugyanakkor egy másik sorrend is védhetőnek tűnik:

A férfi — Az asszony — A szekér — A fiú — A kocsis — Éjszaka
formájában.

Indoklásul azt mondhatjuk, hogy a fiú az asszonnyal ellentétben nem hallja – itt: már nem is hallhatja – a szekér zörgését, feltételezve, hogy a fiú a bokrok közé a férfi jóvoltából került (*A szekérben „A férfi lassan feláll, a bokrok közé löki a fiút.”* 96.). További finomítások, variációk elképzelhetők (például kevés sikerrel lehetne cáfolni egy olyan olvasatot, amely *A férfi* idejét az *Éjszaka* után tenné), hiszen *Az asszony — A szekér* (ez már csak azért is, mert a nő hallja a szekér zörgését, ami csak *A szekérben* rablótámadása előtt lehetséges, hiszen a lovat felfalják) és *A kocsis — Éjszaka* egymásutániságán kívül a sorrend, valamint a történetszegmensek közötti időbeli távolság teljesen bizonytalan, az egyes olvasatok függvénye marad. A két utóbbi szegmens szoros egymásutánisága is csak azért tartható, mert az elbeszélői szükséztűsége, amely meglehetősen korlátozott számú információt bocsát az olvasás rendelkezésére (egyszerre lehatárolva és kitágítva az értelmezés lehetőségeit) itt inkább megerősíti a „*Szedni kell a lábam, hogy napvilágnál hazaérjek.*” és a „*Hosszú utat kell megjárnom alkonyatig – semmi okom a nevetésre.*” (mindkettő 101.) grammatikai értelmét. Ha ugyanis azt feltételeznénk, hogy a szekér kihagyása az itt szereplő tárgyiasságok közül még nem jelenti egyértelműen a szekér elvesztését, valamint az idézett mondatokat sem szó szerint értenénk, akkor időben e szegmenst egyértelműen *A szekér* fejezete elé kellene helyezni, ami viszont érvénytelenítené azt a korábbi eljárást, melynek során a külső elbeszélőtől megtagadtuk a bizalmat: a kocsis az első fejezet állításaival egybehangzóan így mégsem élte túl a rablótámadást. (Vagy esetleg éppen ellenkezően, ezt a narrátort azért lenne szükséges a továbbiakban is megbízhatatlan elbeszélőként kezelni, mert hol megbízható, hol pedig nem.)

Az E/I-es szövegekben érvényesülő szólamok tehát nem egymással ellentétes ideológiákról közvetítenek (mint Dosztojevszkijnél), és nem is egymással összeegyeztethetetlen történetkonstrukciókról, amelyek a szereplők eltérő értékrendjeiről árulkodnak (mint Akutagavánál), hanem a teljes történet temporális struktúrájának manipulálhatóságát engedik: azaz a történet, az olvasó által megképzett szűzsé összerakhatóságának mikéntje módosul az újabb és újabb szólamokként értett mikronarratívák révén. Az értelmezés nem a szereplői nézőpontok közötti választás függvénye lesz (akkor nem is lehetne szó szólamokról), hanem az újabb és újabb szólamok által, az idő aspektusából variálódó történetek lejegyzése.

A szerző kiszáll

A szereplők identitásának – a tárgyiasságok azonosításán keresztül történő – taglalása után végül a festő pozícióját vizsgálom meg. A festőnek (emlékeztetőül: az ő tudatában lezajló folyamatnak tulajdonítottuk a rablótámadás előzményeivel és / vagy következményeivel teljes történetét) két részben találkozunk, az elbeszélés keretét alkotó *A szekérben* és az *Éjszakában* tűnik fel, látszólag mint a szöveg alfája és omegája. Híján a narratívák között megképezhető sorrendiség egyetlen legitim változatának, a szöveg története úgy képződik meg, mint ami jól reprezentálja a festő tudatműködésének asszociációs jellegét, amelyet egyúttal – akár – az olvasó befogadásának egyik alapvető jellemzőjeként is aposztrofálhatunk.

Nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az elemzés tárgya nem csupán a festő számára is ekként konstituálódó kép, illetve a kép története, hanem a mű és alkotója (de: legalábbis alkotó értelmezője) közötti viszony. Annál is inkább problematizálható e kötődés, hiszen a festő az utolsó szövegegységben részévé válik annak, aminek nem szokás: a szemlélődés szükséges távolsága szemlélő és szemlélt között olyannyira lerövidül (a szemlélő olyan hihetetlen energiákat mozgósít a megismerés folyamatakor?), hogy végeredményben semmissé válik.²⁷ Fikció és valóság (a fikcióban) nem összemosódik (amely esetleg még

²⁷ Vagyis az a Jauß által vázolt szélsőséges olvasói – ha elfogadjuk, hogy a festő ebben az esetben már inkább olvasóként, mint szerzőként viszonyul képéhez – viszonyulás valósul meg, amikor a művel szemben tartott túl kicsi távolság az identitás elvesztésével fenyeget. Vö. „Identification in and through the aesthetic attitude is a state of balance where too much or too little distance can turn into uninterested detachment from the portrayed figure, or lead to an emotional fusion with it.” (Az esztétikai magatartásban megvalósuló és a rajta keresztül végbemenő identifikáció

szolgálhat a hajdani különbség nyomaival), hanem *eggyé* lesz, az addig keretként működő szövegrész pedig saját tárgyának részévé transzformálódik. Hogyan értelmezhető ez az aktus az alkotói intenció felől? Az elmúlt évtizedek egyik felszabadító tétele szerint a szerzői szándék nem rekonstruálható, és ezért az olvasónak ez nem is kötelező penzuma egy műalkotás befogadása során. Félreértés azonban ne essék: e tétel nem a szerzői szándék *létét*, csupán felidézésének és realizálásának olvasói kompetenciáját kérdőjelezi meg. Mielőtt szembesülnénk a történettel, egy olyan pozícióban találjuk a festőt, amely még mentes bármiféle értelmezői akarat megnyilvánulásától, ugyanakkor kétségünk sem lehet afelől, hogy létezik egy ilyen akarat, amely mozgósíthatja potenciáljait. Az első ilyen, a műalkotásra (a képre) irányuló akarat – megelőzve a *Pókfonal* olvasóit – a festőé. Az ő olvasatában azonban csak a történet interpretálódhat; a műhöz való viszonya, bár erről tájékoztat fikció és valóság egyneműsödése (a festő gesztusa), olvasatként már csak az olvasó értelmezői horizontjában jelenhet meg.²⁸

Azáltal, hogy az addig csak szemlélődő festő az utolsó fejezetben „*Belép a képbe*”, és „*lassan lépked az ösvényen a cserjés felé*” (102.), az olvasatunkban a festőhöz rendelt funkciók finoman szólva dekonstruálódnak. (Ha netán kételyeink támadnának, hogy *ez* a festő *az* a festő-e, illetve, hogy *ez* a helyszín *az* a helyszín-e, végső érvként elég meggyőző lehet az immár felébredő *pók* látványa („Az egyik levélen apró, szürke pók alszik.” 95., olvashatjuk még a keret első felében, ahol a pók a kép részeként tételeződik). A kívülálló részese lesz saját történetének, ami a festő és a történet kapcsolatából adódó metonimikus viszony elemeinek a felcserélődésével írható le: az, amit korábban a szubjektum részeként definiáltunk (a tudati folyamatok), a szubjektum fölé kerekedik. Így nem jelölhető ki a szövegnek egy – értelmezés alapjául szolgáló – középpontja: vagyis inkább a középpont folytonos áthelyeződését konstatálhatjuk. A fikció és az élet közötti határok törlődésének tematizálása ellenére a téma maga nem problematizálódik, hiszen az átlépés nem okoz különösebb erőfeszítést a festőnek, és az elbeszélés sem jelzi, hogy

olyan egyensúlyi állapot, ahol az ábrázolt figurától való túl nagy vagy túl kis távolság közömbös elkülönüléshez vagy érzelmi összeolvadáshoz vezethet. [Saját nyersfordítás.] Vö. Hans Robert JAUSS: *Interaction Patterns of Identification with the Hero* 152. In: Uő: *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. (ford. Michael SHAW) Minnesota: University of Minnesota, 1984. 152-188.

²⁸ Kérdésként vetődik fel, hogy a gesztus, noha elbeszélői kommentár nélkül marad, valójában mégis értelmezhető – kifejtetlenül maradó – olvasatként, egy olyan üres helyként, amelynek feltöltése megint csak az olvasó feladata lenne.

az eset különösebb jelentőséggel bírna saját horizontja felől, így nem is kérhető számon a szövegen az artikuláció hiánya. (Más kérdés, hogy ez esetleg ellentmond az olvasó elvárásainak, illetve nem zárja ki, hogy az olvasó ne kezdjen el a saját szakállára interpretálni.) Ez az oka annak is, hogy e szerkezeti egység megnevezésekor a keretet idézőjelbe tettük, amely különösen akkor tűnik szerencsétlen választásnak, ha figyelembe vesszük, hogy az, ami a későbbi elbeszélések kiindulópontjául szolgál (a festő tudata), később az elbeszéltek részévé válik. A *Pókfonál* technikailag nem a keretes elbeszélés megoldásával él (bár a látszat egy ideig emellett szól), hiszen az ehhez szükséges szimmetria felbomlik azáltal, hogy a kép története bekebelezi a fiktív szerzőt.

Középpontként adódik kezdetben a rablógyilkosság, majd a lehetséges variánsok kapnak hangsúlyt, és végül a festő gesztusa következik, amely visszavezet bennünket a történethez. A festő aktuális világa és a kép lehetséges világa közötti kölcsönhatás lezárulásával a birtokviszonyok felcserélődése végső soron a nyelv uralhatatlanságának (a tudat tartalmai nyelvileg artikuláltak, erre a keretek közötti fejezetek szolgáltatnak bizonyítékot) lesz a metaforája. Érdekes azonban továbbra is szem előtt tartani, hogy mindez a fikcióban zajlik le. A fikción belüli valóság-fikció egyneműsödése egyrészt egy objektív színben feltűnő valóság szubjektív 'elnyelviesülésének' tapasztalatát hordozza, másrészt viszont árulkodó, hogy a szerző-festőéhez hasonló aktus nem valósul meg az ő történetét elbeszélő keretben. Az elbeszélt szerzői viszony (a festőé) és az elbeszélő (Hajnóczy narrátoráé) működése egymást ellenpontoszza, hiszen a 'keretben' az E/3 megmarad, a festő nem válik az őt elbeszélő hanggá annak mintájára, ahogy a festő teremtett világa az aktuális világává változik, így a festői azonosulás, noha nyilván az allegória szintjén tanulságként adva van, ám ezt az elbeszélő nem tekinti kötelező érvényűnek magára nézve, vagyis nemcsak, hogy a festő pozíciója nem azonosítható Hajnóczyéval (aki ebben az esetben mintegy megírná az életét, illetve lehetséges világa és aktuális világa közé egyenlőségjelet tenne), hanem még Hajnóczy elbeszélője sem vállalkozik erre. A metafikció nem gyűrűzik be, inkább megmarad a lokális tanulság szintjén, annak ellenére, hogy a festői fikció szintjén történt határáthágás megismétlését a fiktív elbeszélői szinten éppen a közös fiktív eredet támogatná elvileg. A határátlépés, a határok eltüntetése itt csak korlátozott érvényű, vagy még inkább: nem szükségszerű. A középpont megszűnése ezért úgy tűnik, nem a kontrollálhatatlanság, a felügyelhetetlenség, a kétségbeesés jegyében zajlik (mint ahogy a posztmodernitás nagyon gyakran így jelenik meg, még a posztmodernit legitím

diszkurzív rendnek elfogadók körében is), hanem ellenkezőleg: világos, áttekinthető, az ellenőrizhetetlenség elvét is valamiféle rendbe szervező, hatásaival számoló módon. Az elbeszélő explicit módon ugyan nem használja ki a létrehozott metafikciós szituációban rejlő lehetőségeket (a lehetséges és aktuális világokkal való játék épp hogy csak kezdetét veszi, és már be is rekesztődik), ugyanakkor nem zárja el egy dialógust vállaló olvasás elől e lehetőségek végiggondolását.

Összegezve az eredményeket, szeretném még egyszer aláhúzni, hogy a *Pókfonal* nem a történet(ek) teljes rekonstruálhatatlanságának kérdését, hanem a cselekmény egyes eseményeinek időbeliséggel kapcsolatos problémáját veti föl, tudniillik több idősíki konstruálását engedi a szöveg, mint a hagyományos történetkezeléssel dolgozó szövegek. Ezzel Hajnóczy egy olyan epikai paradigma sorába illeszkedik, amely kezdetben a szólamok egyenrangú és egyidejű alakulásával megszünteti a szerző kizárólagos monopóliumát a jelentések tere fölött, majd a szerzőre utaló elemek felszámolásával egy felelősségteljes és nagyfokú önállóságot igénylő, dialógus formájában konkretizálódó játékra invitál, és végül az olvasót visszahelyezve történelmi jogaiba. már azt az episztemológiai tételt demonstrálja, amely a megismerést a megismerő tudat működésétől teszi függővé — Magyarországon, 1975-ben. Ugyanakkor vegyük észre, hogy ez a mozgás áttételesen jelen van már a festő műhöz való viszonyulásának megváltozásában is. A festő kezdetben alkotásának végső referenciája, jelentésgazdája és birtokosa; a több idősíki lehetőségének tudatosításával már létrejön a szerzőével (a festőről van szó) egyenrangú történet-konstrukciók egymásmellettiisége; míg végül a festő feladja minden illetékességét műve megítélésével kapcsolatban, amely – a barthes-i és foucault-i terminológiát idézve – a szerző(i) funkció halálát vonja maga után. A klasszikus értelemben vett szerzői funkció tehát felszámolja magát. a pók pedig felébredve talán észre sem veszi, hogy *grammatikus* hálója észrevétlenül az irodalom létmódjává retorizálódott.

A továbblépés nehézségei

Az életmű immár több mint két évtizede lezártnak tekinthető, így a továbblépés nehézségeivel a közeljövőben a kortárs kritika lesz kénytelen szembesülni²⁹, ami a dolgozat bevezetőjében azonosított egydimenziós

²⁹ A *Mozgó Világ* 1980-as évfolyamában három Hajnóczy-írás is szerepelt (*A parancs*: 1980/1., *Jézus menyasszonya*: 1980/8., *Novellák*: 1980/11.). Ezeket a szövegeket a

megközelítések fényében igencsak időszerű feladatnak tűnik. A kutatás első és megkerülhetetlen kérdése az lehet, hogy milyen reményeket fűz a szövegmozzanatok és a biográfiai események egyenes megfeleltetéséből kiinduló, és éppen ezért mindig ugyanarra a néhány until ismert következtetésre jutó, egyhangú vizsgálatok leváltásához, illetve a korszerűbbnek elgondolt módszerek alkalmazásához. Ki lehet-e jelölni egyértelmű irodalomtörténeti tétként a Hajnóczy-szövegek megkésett kanonizációját? A természetesen beugratós szándékkal megfogalmazott kérdésre adható válasz egyértelműen nem. Hajnóczy Péter halála után életműve mind teljesebb képet nyújtó kiadásokban és több válogatás-kötetben került a nagyerőmű elé, Szerdahelyi Zoltán interjúk tucatjait készítette el és adta ki, Reményi József Tamás szerkesztésében egy vegyes műfajú emlékkönyv is napvilágot látott, nem szólva a folyamatosan publikált tanulmányokról, esszékről, legutóbb pedig az Árgus szentelt egy külön blokkot a szerzővel és szövegeivel foglalkozó írásoknak. Vagyis egy a kanonizáltság szempontjára koncentráló módszertani megújulás (illetve a meglévő újítási kísérletek folytatása) a legjobb esetben is csupán azt eredményezné, hogy a későbbi irodalmi lexikonok szócikkeiben a modernség-későmodernség, a poszt-avantgárd vagy a posztmodern 'előfutárság' dobozából a Hajnóczy-összes átkerülne a posztmodernség címkéjét viselő dobozba. Nagyjából belátható, hogy egy ilyen célzatú megközelítés egy leendő kortárs irodalomtörténeti munka tükrében ugyanazokat a kérdéseket termelné ki, mint például a Kulcsár Szabó Ernő-féle negyvenöt utáni irodalommal foglalkozó történet, jelesül, hogy miért éppen ő, miért nem más, miért ilyen hangsúllyal, miért ilyen terjedelemben stb. A korszakhatárokkal³⁰ és a modern – késő-modern, avantgárd – poszt-avantgárd, posztmodern – poszt-posztmodern irányzataival operáló szemléletek hátulütője, hogy az egyes életművek esszenciális jegyeiből

korábbiakhoz – és különösen az addigi főműnek tekintett *A halál kilovagolt Perzsiából*-hoz – képest SZEGEDY-MASZÁK Mihály főként technikai szempontból nevezte érdekesnek; olyan kísérletező, jelrendszerét megújító írásmód eredményeként elgondolva a fentieket, amelyek ismételtlen egy fegyelmezett, egészében szerves felépítésű, „nagy” műalkotás ígéretét hordozzák magukban. Vö. Uő: A továbblépés nehézségei. In: *Mozgó Világ* 1980/12. 100-103.

³⁰ Általában az 1975-ös és / vagy az 1986-os évet szokás a posztmodern magyar irodalom születéseként megjelölni. Vö. KORCSOG Balázs: Önismeret és öntükrözés. Történeti vázlat az új magyar irodalomról. In: *Iskolakultúra* 2003/10. 61-74. és KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A magyar irodalom története 1945 – 1991*. Budapest: Argumentum Kiadó 1993.

igyekeznek kivonni valami nagyobb, az irodalom egészére érvényes narratívát, amelyet aztán kötelező szempontként erőltet rá minden útjába kerülő korpuszra. Ennek veszélye nem csupán abban rejlik, hogy a modellnek nem megfelelő szövegek mint „hibás” darabok esetleg érintetlenek-értelmezetlenek maradnak (láttuk, ez kicsiben hogyan zajlott-zajlik a Hajnóczy-recepcióban), de így az adott szövegek elsősorban nem önmagukért lesznek érdekesek, hanem mert éppenséggel modern vagy posztmodern regényről van szó, holott ez önmagában még nem szavatolhatja egy szöveg minőségét. Sőt, újabban az is felvetődött, érdemes-e egyáltalán egy saját fogalmi meghatározottsága ellen (is) munkáló terminusra bízni egy közel egész évszázadnyi irodalom totalizálását. Persze ez nem jelenti, hogy innentől kezdve az irodalomtörténet számára teljességgel haszontalanná válna az irányzatokra alapozott periodizáció elve; de vajon a különböző szövegjegyek alapján kidolgozott 'posztmodernizmusok', változatos posztmodern-fogalmak és alirányzatok számba vétele nem az egyéni poétikák felé mutat-e már mindig?

Hajnóczy szövegei esetében az intertextualitás, a metafikció, a különféle ismétléstechnikák, narratív megoldások és retorikai elemek mind-mind egy jellegzetesen posztmodern korpuszá váló olvasás lehetőségét kínálják fel. Ugyanakkor ezen eszközök gyakran visszafogott használata olyan ideiglenesen rögzített jelentések, helyi érvényű igazságok felmutatását teszi lehetővé, amelyek el is választják a hasonló eszköztárral élő korabeli illetve kortárs prózai szövegektől. Úgy hiszem, ezt a kettőséget³¹ nem annyira a korpusz irodalomtörténeti helyét, vagy a kánonban betöltött rangját illető vizsgálatnak (amely az egyes poétikákat eszközként használja egy adott irányzat elméleti kereteinek kidolgozása érdekében), hanem a poétikai alapvonásokra fókuszáló kutatásnak (amely viszont az elméleti problémák segítségével közelít az egyes poétikák felé) lesz érdemes figyelembe vennie.

³¹ Amely a recepcióban is meglehetősen nagy bizonytalanságot keltett, olyannyira, hogy máig nem tudtak közös nevezőre jutni abban, hogy Hajnóczyt milyen irányzat alá osszák be.

Felhasznált irodalom

- ÁCS Margit 1999. *Hajnóczy Péter. A véradó.* (Utószó). In: HAJNÓCZY Péter: *A véradó.* Budapest: Osiris Kiadó. 169-174.
- AKUTAGAVA Rjúnoszuke 1982. *Az éneklő borz* Bukarest: Kriterion Könyvkiadó.
- AKUTAGAVA Rjúnoszuke 1992. *A vihar kapujában.* Budapest: Európa Könyvkiadó.
- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics 1976. *Dosztoevszkij poétikájának problémái.* In: Uő: *A szó esztétikája.* Budapest: Gondolat Kiadó 29-147.
- BARTHES, Roland 1996. *A szerző halála.* In: Uő: *A szöveg öröme.* Irodalomelméleti írások. Budapest: Osiris Kiadó. 50-55.
- BÁN ZOLTÁN András 1993. Babérból tövisz koszorú. In: Uő: *Az elme szabad állat.* Budapest: Magvető. 2003. 292-299.
- BELSEY, Catherine 1995. A szubjektum megszólítása. In: *Helikon* 1995/1-2. 14-41.
- BOOTH, Wayne C. 1983. *The Rhetoric of Fiction.* Chicago: The University of Chicago Press
- CZIGÁNY Lóránt 1990. Pé mint prózaíró portréja. Hajnóczy Péter. In: Uő: *Nézz vissza haraggal! Államosított irodalom Magyarországon 1946–1988.* Budapest: Gondolat Kiadó. 171-184.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics 1986. *Bűn és bűnhődés.* Budapest: Európa Könyvkiadó, Uzshorod: Kárpáti Kiadó.
- DROZDA, Miroslav 1977. A narrációs maszk a szépprózában. In: GORETITY József (szerk.) *Komparatistikai szöveggyűjtemény.* Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998. 1-20.
- ESTERHÁZY Péter 2003. Egy előszóíró csodálatos élete. In: Uő: *A szabadság nehéz mámore.* Budapest: Magvető Kiadó, 59-69.
- FARAGÓ Kornélia 1978. Ismétlésalakzatok Hajnóczy Péter prózájában. In: *Új Symposion.* 1978. 156. sz. 170-172.
- FOUCAULT, Michel 1979. Mi a szerző? In: SUTYÁK Tibor (szerk.) *Nyelv a végtelenhez.* Debrecen: Latin Betűk, 1999. 119-147.
- HAJNÓCZY Péter 1999. *A véradó.* Budapest: Osiris Kiadó.
- HAJNÓCZY Péter 1982. *Hajnóczy Péter művei.* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- JAUB Hans Robert 1982. Interaction Patterns of Identification with the Hero. In: Uő: *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics.* (ford. Michael Shaw) Minnesota: University of Minnesota, 1984. (második kiadás) 152-188.

- KLEIST, Heinrich von 1995. *Elbeszélések*. Pécs: Jelenkor Kiadó.
- KORCSOG Balázs 2003. Önismeret és öntükrözés. Történeti vázlat az új magyar irodalomról. In *Iskolakultúra* 2003/10. 61-74.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő 1994. *A magyar irodalom története 1945-1991* (második kiadás). Budapest: Argumentum Kiadó.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán 1998. *Hagyomány és kontextus*. Budapest: Universitas Kiadó.
- LOWRY, Malcolm 1980. *Vulkán alatt*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó.
- LOWRY, Malcolm 1974. *Át a Panamán*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- NÉMETH Marcell 1999. *Hajnóczy Péter*. Pozsony: Kalligram.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály 1980. A továbblépés nehézségei. In: *Mozgó Világ* 1980/12. 100-103.
- SZERDAHELYI István 1995. *Beszélgetés Hajnóczy Péterről*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.

Csapi Attila

VALAMI: EGYESÍTETLEN ÉRTELMEZÉSEK
(SZIJJ FERENC: KÉREGTORONY)

„Csak leirom majd az egészet, többet annál,
mint amit látni lehet, nem mondhatok.
Az ember persze csak a legapróbb csekélységet látja,
és ezek véleményem szerint mérvadóak.
A legostobább vélekedéssel szemben is
a dolog valóságát tanúsítja az ilyen körülmény.
Pusztá szemmel csak csekélységet láthatunk ott,
ahol az igazság van jelen.”
Franz Kafka

„Ezek csak ilyen körülmények, hozzátartoznak
valamihez, nem is tudom”
Szijj Ferenc

(Ezek csak ilyen körülmények...) A kortárs irodalom dinamikus szerveződésére irányuló, az átfogó feltérképezés szándékával létrejött szövegeket többnyire meghatározott diszkurzív kényszer vagy érdek termeli ki. Így például azok a tanulmányok, amelyek a kilencvenes évek magyarországi lírájáról szándékoznak áttekintést nyújtani a legtöbb esetben eredetileg egy konferenciához, egy folyóirat tematikus számához kapcsolódnak, más szövegek pedig az előzőekben felvetett problémákra reflektálnak, azok továbbgondolásából születtek, hivatkozások olyan hálózatát hozva létre ekképpen, amely Foucault felől olvasva vizsgálhatóvá teszi a diskurzus(ok) tárgyképző eljárásait. Mindazonáltal megállapítható talán, hogy a tanulmányok tárgya mégsem teljes egészében a diskurzus terméke: a tárgy, a leírt vagy értelmezett kortárs irodalmi folyamat bizonyos nehézkedéssel rendelkezik, és – legalábbis részben – szintén érvényesnek kell tekintenünk a folyamatokra nézvést azt, amit Kulcsár-Szabó Ernő – a kilencvenes évek hazai költészetének hatástörténeti helyzetét vizsgálva – a magyar vers történetéről mond: „Mely történetről egyszer végre már alighanem felelősen ki kellene jelenteni, hogy van, mert hatástörténetileg létezik (...), s hogy történetét nem szakmai

elbeszélőinek narratív képességétől nyeri, hanem keletkezésének tényéből és potenciális befejezhetőségéből...”¹ A kortárs lírát illetően e kijelentést szükségesnek látszik némiképp módosítanunk. Kulcsár-Szabó a líra jelenkori állapotát speciális hatástörténeti szituációként ragadja meg, mint a költészetnek az (esztétikai-)ideológiai gyámság alól felszabadult állapotát, amely épp e felszabadulás által láthatóvá tett csatornákon keresztül illeszkedik a magyar vers történetébe – közelebből, mint egy, a huszas évektől kezdődően kibontakozó poétikai változással „utótörténete”. Ha azonban fenn kívánjuk tartani eme utótörténetet jellemző folyamatok sajátos nehézkesedésére vonatkozó nézetünket nem elégedhetünk meg csupán azzal, hogy belátjuk: bizonyos fejlemények a magyar vers történetének mindig „új esztétikai tapasztalatok birtokában” megszülető újraírásai. Ezzel ugyanis megalkothatónak látszik egy olyan kritikai nyelvezet, amely teljes mértékben kompatibilis a „felszabadult” irodalom folyamataival, ennek következtében pedig a kritika számára úgy tűnik nem marad hátra más feladat, mint e folyamatok történeti gyökereinek feltérképezése és ezen viszonylatok jelentésképzésben betöltött szerepének megvilágítása. (A kortárs líra hatástörténeti szituációjában a kritikának ez a feladata szorosan összekapcsolódik a szövegek fenomenalitásának vagy az olvasás fenomenalizmusának „leleplezésével” is.)² A jelenkori irodalom dinamikus szerveződésének problematikus státusza ebben a megközelítésben nem több egy megoldandó feladat problémájánál, hiszen a probléma megoldásának eszköze, egy módszertan, látszólag a kezünkben van.

Ezzel azonban bizonyos, fogalmilag nem feltétlenül hatástörténeti perspektívában értékelhető fejlemények kívül kerülnek a kritikai vizsgálat körén. Egyes tanulmányok olyan átrendeződésekre hívják fel a figyelmet, amelyek tovább árnyalják az említett utótörténetként élénk álló kortárs lírában érzékelhető mozgásokról alkotott képet. Kulcsár-Szabó szerint a magyar vers történetét átható folyamatok azáltal váltak a kilencvenes években láthatóvá, hogy megjelentek „azok a lírai mnemotechnikák, amelyek a pusztá multbafordulás retrospekcióinál bonyolultabb, mert kétirányú alakzatokkal – a „valamire szabadnak lenni” és a „valamitől szabaddá válni” kölcsönössége jegyében – fordultak vissza egy újraírhatóként is megértett költészeti hagyományhoz.”³ Keresztury Tibor ehhez hasonló megállapítást tesz: „fiatal kortárs líránk önértésében tovább erősödtek, erősödnek a klasszikus tradícióval,

¹ Kulcsár-Szabó Ernő: Támaszpont és izokolon, in: Alföld, 2000/2., 53.

² Vö.: Kulcsár-Szabó Zoltán: A disszenzus, mint közös alap, in: Új Forrás, 1997/6.

³ Kulcsár-Szabó Ernő i.m. 54.

s a kanonikus beszédmódokkal való *konstruktív, alkotó viszonyban álló* hagyományválasztás poétikai jelzései.” A kilencvenes évek líráját illető legfontosabb fejlemény azonban nem ebben áll, hiszen „a század utolsó hullámai számára a tradicionális lírai szépségeszményt dekonstruáló nyelvkritikai, s a lírai én státuszát relativizáló ironikus-posztironikus költészet korfordító eredményei olyannyira anyanyelvi szinten szívódtak fel, s épültek be a költői magatartás kódjaiba, hogy *éppen ezért* nem lehettek egy perspektivikusan vonzó képlet folytonosság-teremtő, irányjelző sarokkövei.” Keresztury olyan költői programokra, attitűdökre hívja fel a figyelmet, amelyeknek „már *nem* centrális része a nyelv problematizálása, a megszólalás aktusának kritikai szemügyrevétele, s amely már egyként felszabadult a szerep revíziójának, s az önmagát kommentáló, önmagára reflektáló versbeszéd kényszere alól.”⁴ Két szempontból is hangsúlyozni kell ezen megállapítás jelentőségét. Először is: láthatóvá válik, hogy a hagyományhoz való viszonyulás szempontjait a kortárs költészet esetében más folyamatok tovább árnyalják és módosítják. A Kulcsár-Szabó által felvázolt poétikai változássor utolsó állomása, tehát a kilencvenes évek lírájának közvetlen előzménye a „betöltetlen beszédhelyezetté változtatása annak a diszkurzív nyelvi helynek, amely hagyományosan (...) a vallomástevő lírai szubjektum önkifejezése számára volt főntartva”, és ennek következményei tették lehetővé „a versbeli megnyilatkozás intertextualizálódása, a vokalitás sokszorozódása, materializálódása és kreatív rekontextualizálhatósága”⁵ által a költészettörténeti hagyományhoz kétirányú alakzatokon keresztül való kapcsolódást. Ez utóbbi mozzanat összevethetőnek látszik azzal, amit Keresztury konstruktív hagyományválasztásnak nevez. Ugyanakkor azonban, ha a szabad hagyományválasztás talaján olyan költői programokkal is találkozhatunk, amelyek fényében már nem tűnik explicit problémának például a nyelv problematizálása, sőt: ha azok valamiképp – mint látjuk majd – az „alany visszatérése” nyomaival szembesítenek bennünket, akkor elmondhatjuk, hogy a kortárs líra szerveződésében szerepet játszó folyamatok egyes esetekben adott kritikai módszertanok „eltérítésére” is képesnek tűnnek. A dolgozat elején, e folyamatok nehézkedésére vonatkozó megállapításunk pontosan így értendő: a magyar vers történetét – és annak „utótörténetét” – (tekintetbe véve természetesen a korábban említett diszkurzív érdekeket is) nem *csak* szakmai elbeszélőinek narratív képességeitől nyeri, hiszen ezek az elbeszélések

⁴ Keresztury Tibor: Az öntudat rehabilitálása, in: Alföld, 2000/2. 45-51.

⁵ Kulcsár-Szabó Ernő i.m. 53.

olyan problémákat hoznak napvilágra, amelyek fényében egyrészt láthatóvá válik a történetnek a jövő felé nyitott keletkezése, másrészt pedig a problémák felbukkanása át is alakítja azt a diskurzust, amely saját fogalomrendszere és módszertana alapján megnevezte azokat.

Keresztury idézett megállapítása egy másik szempontból is megfontolásra érdemesnek látszik: az „öntudat rehabilitálásának” nevezi azt a folyamatot, amely a konstruktív hagyományválasztás fiatal magyar lírára jellemző formációinak a háttérében jelenik meg. E mozzanat lesz az, amelynek státusza a tanulmányában leginkább problematikus marad, vagyis leginkább képes magának a diskurzusnak az alakítására. Az öntudat rehabilitálása nem köthető egyes alkotókra jellemző stílusjegyekhez, és nem alakítható valamiféle irányzattá sem. A szemléltetésére felhozható irodalmi példák nem egy a mélyben – vagy a magasban – vonuló áramlat reprezentásait jelentik. Valójában olyan felismerhető változásról, problémáról van szó, amely valahogy nyomot hagy a szövegeken, a legkülönbébb lírai és kritikai szövegek lehetséges összekapcsolódásait megvalósítva létrehozza a saját diskurzusát. Keresztury egyik megfogalmazásában „a versben megszólaló személyiség súlyát, alanyi érintettségét a nyelv felől, bámulatos fegyelemmel struktúrált poétikai rejtektutakon visszanyerő új lírai paradigmaként” nevezi meg,⁶ amely Borbély Szilárd *Ami helyet* című kötete mellett Sziij Ferenc *Kéregtorony* című könyvében éri el esztétikai csúcseit. Az alábbiakban az alanynak e „visszatérését” szeretném a Sziij-kötet segítségével kissé körüljárni. Az értelmezés kiindulópontjául adott interpretációs/kritikai stratégia helyett tehát egy probléma szolgál, amely az egyes művek kapcsán talán még megnevezhetetlen maradna, a diskurzus által összekapcsolt szövegek hálózatában, az egymásban tükröződő szövegek alkotta játéktérben azonban meggyőzően felmutathatóvá válik.⁷

⁶ Keresztury, 51. A „poétikai rejtektutak” kifejezés többszáma arra hívja el a figyelmet, hogy az „öntudat rehabilitálásához” nem egy földalatti ér vezet el, hanem inkább erek sokaságát teszi láthatóvá. Összeszedődés előtti állapotban van.

⁷ Az alany visszatérése ebben az értelemben nem hatástörténeti logika szerint történik, hanem inkább oly módon lesz „kísértetiessé”, ahogy ezt például Kafka fogalmazza meg sokat idézett levelében: „ez érintkezés a kísértetekkel, mégpedig nemcsak a címzett kísértetével, hanem saját kísértetünkkel is, amely a kezünk alatt alakul ki a levélben, amelyet írunk, vagy akár *a levelek sorozatában*, ahol is az egyik levél a másikat keményíti meg, és tanúként hivatkozhat rá.” (kiem. Cs. A.)

(...hozzátartoznak valamihez...) A *Kéregtorony* recepciójában ez a problematika legtöbbször, ha többnyire nem is az eddig elemzett tendenciára való utalással, mint az elbeszélő én kérdése merül fel. Katona Gergely két énváltozat különbségére hívja fel a figyelmet, a szöveget szervező két idősíkkal, az elbeszélés jelenével, valamint az elbeszélte tragikus családtörténet múltjával összefüggésben. A bevezetett különbség teszi megragadhatóvá az elbeszélői ént, amelynek ugyanakkor önazonossága ellenében is hat. A jelenhez kapcsolódó részekben „én nem képes vagy éppen nem is szándékozik „mélyreható” összefüggéseket megragadni, elvi felületszemlélete legfeljebb a képzelet tudatos „beindításának” indexeivel kísérve feltételezhet többet, mint amit lát: ezért következhetnek egymásra a vagy konjunkciójával összekapcsolt futó hipotézisek.”⁸ E „menthetetlenül privát figura” elbeszélői attitűdje jól ismert Szijj korábbi köteteiből, az azokban fellelhető minimalista poétika jellemzéséhez szolgáltathat további adalékokat. A *Kéregtorony* olvasója azonban már kezdettől fogva nem csupán a világról tett „minimalista” megállapítások egymásutánjával találkozik, hanem a kötetszerkezet szembetűnő tényével is: „az én tárgyiságok közé helyeződő eljátszott üressége mellett a textus belső összefüggésrendjének kimondatlansága is a versek legfontosabb alakító tényezőjévé minősülhet.”⁹ A belső összefüggésrend léte nyilvánvaló jelzéseiben lesz hangsúlyos tényező – a szöveg római és arab számokkal jelzett „fejezetekre” és részekre tagolódik –, a rend azonban nem reprezentál semmit, önmagában kimondatlan marad, mégsem lehet eltekinteni tőle. Schein Gábor a hipertextualitás fogalmával közelít ehhez a kimondatlan rendhez: „A kötet egyes versei, éppen úgy, mint a könyv egésze, a hipertextualitás elve szerint épülnek fel: az egyes szövegrészek – tipográfiailag is jelezve – alárendelt részleteket tartalmaznak, amelyek a felsőbb szintű – a könyvlepton kijebbb szedett – szöveg egy-egy szavához tartoznak, az egyes versek pedig folyamatosan újrendezhető, nyitott kapcsolatok szövedékén keresztül kapcsolódnak egymáshoz.”¹⁰ Ha tehát a kötetszerkezet rendje nem is utal valamilyen rendszerre – hiszen egyrészt kimondatlanul marad a szövegben, másrészt pedig csak a kötet potenciálisan újrendezhető kapcsolatszövedékében bukkanhatunk a nyomaira – e „rend” szövegben szétszórt jelei az olvasás folyamán mégis egy majdani összeszedődés érzetét keltik. E mozzanatot tarthatjuk akár a *Kéregtorony* specifikumának is a Szijj-

⁸ Katona Gábor: Nem is tudom, in: *ÉS*, 1999/31.

⁹ u.o.

¹⁰ Schein Gábor: „a belátható változékony messzeséget...”, in: *Beszélő*, 2001, január.

művek sorában. Schein *A lassú élet titka* alapvető szövegszervező elveként hivatkozik azokra a törésekre és kizökkenésekre, amelyek „minduntalan megakasztották a metaforikus olvasáshoz szokott jelentésképzés menetét. maguk is egy sajátos rajzolatot hoztak létre, amely a verset nem önmagát beteljesítő műnek, hanem a készülés befejezhetetlen folyamatában lévő szövegnek mutatta.”¹¹ A *Kéregtoronyra* jellemző rajzolat azonban épp azzal kelt feltűnést, hogy látszólag ellentétes irányba hat. Egyáltalán nem tűnik ugyanis túlzásnak az, amit Keresztury Tibor kritikájának első mondatában megfogalmaz: „Az olvasónak (...) okkal támadhat az a benyomása, hogy ezért a könyvért történt itt [t.i. Szijj korábbi köteteiben] minden eddigi elmozdulás,” – azért, hogy a *Kéregtorony* története elmondható legyen.¹² Ez a lehetőség teszi a tárgyalt kötet felől beláthatónak azt az „új lírai paradigmát”, amely az öntudat rehabilitálásának folyamataként íródik be a kortárs magyar líra önreflexiójának diskurzusába.

A könyv tragikus családtörténetének hátterében sejlik fel az elbeszélői én másik – legalábbis az idézett Katona-recenzióban elkülönített – alakja. A kötet szerkezetben a múlt eseményeit felidéző részek külön „fejezeteket” képeznek (a III., IV. és az V.) A két én különbségének hangsúlyozása Katonánál közvetlenül a vallomás beszédének újraformálásához kapcsolódik: „A két énváltozat együtt úgy formálja újra a vallomás beszédét, hogy míg az emlékezésben érvényesülni engedi a negatíválás poétikáját, a maszkba beleír valamilyen betöltetlen különbséget, egy olyan alak körvonalait, amelyről csak annyit tudhatunk: az előbbivel nem azonos.”¹³ Úgy tűnik a két én elválasztása biztosítja, hogy a „vallomástévő lírai szubjektum számára” fenntartott „diszkurzív nyelvi hely” továbbra is betöltetlen maradjon, és ebben választ találunk arra az érzésünkre is, hogy míg a *Kéregtorony* jelentésképző mechanizmusai valójában szinte egy szemérmetlenül vallomásos megszólalásra utalnak, a könyv mégsem veszít semmit a „korszerűségéből”.¹⁴ Schein

¹¹ Schein Gábor i.m.

¹² Keresztury Tibor: *Kegyetlenül*, in: Jelenkor, 1997/7.

¹³ Katona Gábor i.m.

¹⁴ Az irodalomtudomány felől nézve semmilyen relevanciával nem bír ugyan, mégis érdekes lehet megemlíteni a *Szuromberek királyfi* megjelenése után készült interjú részletét: „Milyen családi légkörben nőttél fel? – Meleg családi légkör volt hosszú ideig, illetve a kora gyerekkorunkban, mert utána jöttek problémák, ez le van írva a *Kéregtorony* című verseskönyvben.” Pár mondatnál később ismét hivatkozik az „emléltet problémákra”. Ebben az esetben egy irodalmi fikció „neve” egy adott tény.

hasonlóképp jár el, amikor arra hívja fel a figyelmet, hogy Szijjnél az elbeszéli dolog idegen marad az elbeszéléssel szemben, vagyis az elbeszélés szövegét nem vonatkoztathatjuk valamilyen naiv, referenciális olvasat nevében egy valódi, vagy akár fiktív élettörténet tényeire. E stratégia célja az, hogy „az elbeszélő az elbeszélés által eltörölje énszerűségét”, és az életét abban az „érthetetlenben” pillanthassa meg, amely a vele és a körülötte történeteket a könyvben elbeszéli „véletlenül iszonyú láncolatára” fűzi fel. Az elbeszélői pozíciók szétválasztása, és az elbeszélésben eltörölt énszerűségre való utalás természetesen azt a célt szolgálja, hogy felhívja a figyelmet azon értelmezések tarthatatlanságára, amelyek a szöveget egy trauma feldolgozásának kísérleteként szeretnék olvasni, és netán morális tanulságok megfogalmazására törekednének, vagy a hagyományos pszichoanalitikus narratíva keretében fogalmaznák meg a beszélőnek a beszédéhez való viszonyát. Ez a kritikai célkitűzés a legkevésbé sem vitatható, ugyanakkor nincs mondanivalója az „öntudat rehabilitálásának” vagy az „alany visszatérésének” nevezett folyamat(ok)ról. A másik oldalról viszont felhívja a figyelmet azokra a problémákra a szövegben, amelyek az elbeszélői én (f)eltűnésével kapcsolatban állnak. Mindenképp ezek közé kell sorolnunk a kötet szerkezet kimondatlan összefüggésrendjét, amely a *Kéregtorony* esetében úgy teszi láthatóvá az újraprendezhető kapcsolatok sorát, hogy közben felvillantja az elbeszélői pozícióból belátható élettörténet különös egységét, és ide tartozik a kötet két időszaka között megmutatkozó feszültség is. „Egy önéletrajzi regény anyagából építkezik úgy, hogy a családtörténet súlyos epizódjai egyszerre villantják föl s vonják vissza a lehetséges konstrukciót,” – írja a *Kéregtorony*-ról Keresztury Tibor.¹⁵ Az „alany visszatérése”, mint az én (f)eltűnése tehát ezekben a „felvillanásokban” válhat megragadhatóvá, hiszen „a korábbi művek szerveződéséből jól ismert logika dekonstruáló szándéka és természete” itt már nem az eleve adott nyelvi pozícióba helyezkedő, vallomástevő lírai szubjektumra irányul – ebben az esetben, mintha épp fordított logikával találkoznánk: a megszokott textuális stratégia mögött és ellenében születik mindig újjá az a különös alany, aki összefoghatná e töredékes önéletrajzi regény szétartó szálait. Az alannak eme visszatértét nem azonosíthatjuk az

vagy esemény helyére kerül, de az adott szituációban nem vezet kommunikációs zavarhoz.

¹⁵ Keresztury i.m.

„elfojtott visszatéréseivel” sem költészettörténeti értelemben¹⁶, sem pedig az adott könyvre irányuló értelmezésünkben, hiszen ezzel egyrészt azonosítanánk egy – még feltérképezetlen – irányzatot, másrészt egy élettörténet absztrakt folytonosságában rögzítenénk az én helyét, az interpretációra mindkét esetben annyit bízva csak, hogy elérhetővé tegye a szövegben a folyamat jelzéseit.

(*Abból lett ez a kegyetlenség.*) A következőkben ennek a villanásszerűen létező, reprezentációs logikával megragadhatatlan alannak a nyomait kíséreljük meg felmutatni a szövegben. „... a kertfal tetején végigballagott / egy macska, előtűnt mintegy a hátam / mögötti ismeretlenből, megjárta a közelre / került horizontot, és eltűnt / a mögötte lévő másik ismeretlenben...”¹⁷ Az alanyi beszéd helye a *Kéregtorony*ban ehhez hasonló találkozások sorozatán kersztül jön létre, azt is mondhatnánk, hogy az idézett részlet az alany konstituálódásának modelljeként szolgál. A Szijj-kötet beszélője itt egy „titkos álomkémiai egyesülés” egyedüli szemtanújaként tűnik fel, e jelenlét horizontja határolja be a vers emlékezetsszövegében megjelenő tárgyak körét. A beszélőn túli ismeretlen Szijjnél sokszor úgy ábrázolódik, mintha egy – valódi vagy elképzelt – felszínre vetülne: ilyen a *Kéregtorony* elején az autó szélvédője, ilyen a második rész végének „változékony messzesége”, vagy gondolhatunk a könyv végén, a macska megjelenésére emlékeztető módon a „messzeség kódéből” kinövő nagy teherhajóra. (A macska miközben felbukkan majd ismét eltűnik pusztán érzékelhetővé teszi, közelre hozza a horizontot, semmit nem hoz magával az ismeretlenből, és nem bontja meg a kép egységét biztosító „álomkémiai egyesülést”. Az anya megőrüléséről szóló részben a mindegyre megismétlődő „nem tudom”, „nem emlékszem”, éppígy nem feltétlenül traumatikus töréspontokat jelent, hanem annak az alapnak a jelzésére szolgál, amelynek háttere előtt, vagy talán amelynek felszínén az emlékezet tárgyai megjelenhetnek.) Az írás – mintegy az ellenkező irányból – ezen a felszínen közelíti meg tárgyait, a tárgyas líra elválaszthatatlan a tárgyak érzékelésétől. Ez az érzékelő jelenlét válik a *Kéregtorony* beszélőjének legelemibb, mondhatni üres formájává. Az érzékelésnek ezt a módozatát, amely tehát a világgal szemben lehetővé teszi

¹⁶ Ezzel a stratégiával is találkozhatunk a kortárs líra fejleményeit tárgyaló tanulmányokban. Menyhért Anna a képviseleti költészet halálának minduntalan szükségesnek látszó bejelentéseit, mint a képviseleti líra „feldolgozatlan maradványaival” való szembesülést ragadja meg. (Id.: Menyhért Anna: Szétszalázás és összerakás, in:)

¹⁷ Szijj Ferenc: *Kéregtorony*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999. 52.

egy beszélő hely létezését, a *materiális látás* azon fogalmához hasonlíthatjuk, amelyet Paul de Man vezet be Kant szövegeinek elemzése közben. E tekintetben a kötet illusztrációi a versek szövegével egyazon szinten helyezkednek el: rajzokat a szerző készítette saját korábbi fényképei alapján, vagyis tekinthetők egy felszínen rögzített látvány grafikus átírásainak.¹⁸

A kötet fülszövegében kiemelt egyetlen mondat közelebb vihet annak a megértéséhez, hogy az érzékelő jelenlét – a pusztá beszéd, vagy az írás lehetőségét tartalmazó – üres helye; miként vezet mégis el egy olyan történet elbeszéléséhez, amelyben mielőtt feloldódna az elbeszélő én egy pillanatra mégis határozottan megjelenik. „*Abból lett ez a kegyetlenség.*” (kiem. Cs. A.) Ez a mondat teremti meg a kapcsolatot a két idősík között, és ugyanezért ez alapozza meg a szövegben az énszerűség eltörlésének lehetőségét is. Nem tartalmak között hoz létre azonban kapcsolatot, hanem a kapcsolódás formájára világít rá: az amit összekapcsol nem előzi meg magát a kapcsolatot: a két mozzanat mindig együtt születik meg a szövegben, a *Kéregtorony* „hipertextuális” működésmódja is erre utal. Három kérdés merülhet fel itt: mire utal az „eredeti” dolgot felidéző szó („abból”), mire a jelenre vonatkozó megnevezés („ez”), és miféle kapcsolatot teremt közöttük a változást kifejező létige („lett”)? A kapcsolat kimondásának pusztá lehetősége olyan tudást sejtet, amely ha nem is rehabilitálja az elbeszélő énszerűségét, de mindenképp szembesít az öntudat újfajta problematikájával. Nem többlet-tudásként, hanem inkább többlet-nemtudásként határozhatnánk meg: a könyvben elbeszélte események háttérében, mindig ott húzódik egy nem tudott mozzanat, amely azonban sosem pillanatnyi, nem a mindig elhalasztódó tudás nyomaként íródik a szövegbe, hiszen kezdettől fogva jelen van, és nem hordozza a felismerés ígértét. E mozzanat ugyanakkor a kötet összefüggésrendjének az alapját képezi, mégpedig oly módon, hogy mintegy kiegészíti a mindig újrendezhető kapcsolatok hálózatát. A nemtudásban érintkezik a két elbeszélő. A múltbeli események kapcsán a következő megfogalmazással találkozunk: „Ezek csak ilyen körülmények, hozzátartoznak / *valamihez*, nem is tudom.” (kiem. Cs. A.) Ez a valami, „*hogyan / választották ki egymást ilyen iszonyú / láncolatban az élet és halál véletlenjei*”¹⁹, az ami megalkothatatlaná teszi a történet elmesélését biztosító egységes narratívát, és ebben a valamiben

¹⁸ Éedemes felhívni a figyelmet e rajzok tartalmára: az eredeti látványból (falak, épületek és növények) puszta egyenes és tört vonalakat, vonalakat és indákat őriz meg.

¹⁹ Szijj Ferenc i.m. 36.

törlődik el az elbeszélő énszerűsége. Ennél fontosabb azonban maga a tény, hogy ez a valami (amit Kafkával akár az igazság helyeként is megragadhatunk) névhez jut a szöveg egy bizonyos pontján. Azt is mondhatnánk, hogy a könyv tulajdonképpeni tárgya nem más, mint ez a „valami”. Ennek következtében válik láthatóvá, hogy a múltbeli történet, amelynek az elbeszélése tehát nem csak textuális effektusként hozza magával a kimondhatatlan, hanem kifejezetten a beszéd tárgyává teszi azt – ezért az elbeszélő öntudatát a nemtudás tudásával is jellemezhetjük, – a jelenben „játszódó” részek minimalista poétikáját, és az azt keretbe foglaló – tulajdonképpen egy prózai szöveg verssorokba tördeléséből előálló – kötetszerkezet hordozta kimondatlan összefüggésrendet úgy egészíti ki, hogy ez utóbbit, amely végsősoron a kötet nyelve, minden pontján az előbbi ismétléseként mutatja. A kötet fűlszövege *ezt* az ismétlést nevezi meg a *Kéregtorony* fő problémájaként. Az ismétlés és az elbeszélés kapcsolata tehát nem egy a kezdetből a végig haladó narratív szerkezetet tesz láthatóvá, hiszen az elbeszélés a vég után kezdődik, és a történet előrehaladtával nem fokozatosan – tehát ismétlések sorozatán keresztül – épül fel a jelentés (vagy a szűzsé), hanem egy meghatározhatatlan ponton, mintegy egycsapásra válik láthatóvá a történet *elbeszélésének* értelme. E tekintetben nyerhet jelentőséget Keresztury megállapítása is, aki gyász munkának nevezi a szöveget.

A FIKCIÓ TESTE – MEGTESTESÜLT FIKCIÓ¹

Tudásunk képlékeny, vitatott természetű, történetileg változó megítélés alá esik. Vizsgálatunk tárgya, a szöveg(ek), mint az irodalomelmélet tárgya és az irodalom alanya, képviseli(k) a tudás (számunkra) legelemibb bázisát. „Szövegtudásunk”² szintén vitatott jellegű, mint minden egyéb tudásunk.³ Részben a tudás differenciáltabbá válása miatt lett egyre relevánsabb a tudás milyensége, minősége, mennyisége, hozzáféréseinek lehetősége, majd – mindezek után – a hozzáférés gyorsasága. Tudásunk – szövegtudásunk – átalakult, illetve permanens alakulásban van. A szöveg természete (de a szövegekről való beszédmód természete is) kardinális változásokon ment keresztül. A Gutenberg-galaxis mára már leáldozóban van, noha a többek által már megjósolt halála egy ideig még várat még magára. Mégis, a szöveg egyre inkább kezdi elveszíteni könyvszerűségét, illetve a könyvbe ágyazott szövegtest helyett a szöveg mibenléte egyébirányú perspektívákat mutat fel. Ma a hipertextualitás kíván uralkodó lenni, amely radikálisan átalakítja a szövegszerűségről eddig vallottakat. A hipertextuálisnak mondott szöveg térbeli lokalizálhatatlansága ellenére nem tud elszakadni az anyagi létezés(é)től, noha éppen virtualitását hirdeti. Az elektronikusan, egy számítógép merevlemezén tárolt szöveg ahhoz, hogy láthatóvá legyen a számítógép képernyőjén, az anyagiság illúzióját kell, hogy magára öltse: látható szilíciumkristállyá állt össze régebben, ma elektromágneses impulzus „formáját” ölti. Így mintha a szöveg működéséből, jellegéből azt látnánk, hogy az keresi létezésének „eredeti” valóját, keresi létezésének alapját, nem tud

¹ A dolgozat egy későbbi, most formálódó, hosszabb terjedelmű szöveg előzetes vázlatpontjainak vázlatát tartalmazza, pusztán kérdés-, problémafelvetésre vállalkozik.

² Szövegtudáson mindazon ismereteket, jelenségeket, minőségeket értjük, amelyek irodalmi szövegekben bennfoglaltatnak, illetve, amelyek az irodalmi szövegeket megalkotják, felépítik.

³ Axiómaként fogadjuk el azt, hogy a szövegek, mint vizsgálatunk tárgya, mint az irodalom tárgya, képviselik a tudás legelemibb bázisát, ezáltal metodikailag kiküszöböljük azt, hogy más diszciplínák felől – legyenek azok akár szövegközpontú társadalomtudományok – elméletünk vitatható legyen.

megmaradni tisztán elméleti szövegcentrikusságában, hanem kilép a nyelv tiszta figurativitásából és lépéseket tesz a referencialitás irányába.

A tudás világformáló, hatásaiban jelenvalóvá levő mechanizmusai is eltérőek lettek. Nemcsak a tudás, a szövegek hordozta tudásszint értékelődött át, hanem a (szöveg)tudás megítélése, kezelése is. A szövegekkel való foglalatzkodás során érvényesülni látszik az a gesztus, amely mintegy eltünteti a szöveget, és a szöveg referencialitása helyére helyez valami más képződményt, nevezetesen a szubjektumot, amelynek nyomaként értelmezi a szöveget. A szövegről folyó diszkurzus az objektivitást, mint olyat, és az annak alapját jelentő objektumot igyekszik a szövegből teljesen kiirtani, és helyette a szubjektivitást. illetve az annak alapját jelentő szubjektumot említi mindenekfelett álló entitásként. A szövegről folytatott megváltozott beszéd a szöveget elsősorban nyelviségében vizsgálja, a nyelvből – mint a szöveg elemi alkotórészeiből – összeálló szöveg (nyelvi struktúra) a vizsgálat tárgya. Ez a látásmód egyszersmind negligálja szöveg testiségét, noha saját fogalmai között gyakorta szerepel a szövegtest terminus, nem számolva azzal, hogy ez a metafora túlmutat azon, amit a szövegcentrikus látásmód elvetni szándékszik, sőt, éppen visszautalja a diszkurzust az objektivitás szintjére – metaforikusan.

Hogy közelebb kerüljünk a bevezetőben érintett változás mibenlétéhez, valamelyest végig kell tekinteni a szövegtudás változását, a szövegekről való beszéd változásának egyes lépcsőfokait, hogy eljussunk pillanatnyi helyzetünkhöz. és az aktuális elméletekkel vitába szállva a diszkurzust újszerű látásmóddal színesítsük. A szövegek, mint a tudás hordozói, időben átalakuló olvasato(ka)t nyerhettek. Nem célunk, hogy általános irodalom-/olvasás-/szövegtörténetet írjunk, mégis szükséges némi korszakolás megállapítása, hiszen az irodalomtudomány nem nélkülözheti önmaga tudománytörténetét. De tudjuk azt is, hogy a tudománytörténet minden egyes állomása önálló dolgot érdemelne – de ez más szerzők tollából már megszületett –, így nem célunk ezt a feladatot ismételten elvégezni.

A szöveg történetiségének, változásainak vizsgálata számos szempont alapján történhet. Esetünkben a *szöveg* és a *valóság*⁴ viszonya lenne az adekvát szempont, az alap, amely átvezethet, elvezethet bennünket a szöveg szubjektivitásának avagy objektivitásának („testiségének”) kérdésköréhez és

⁴ A valóság fogalmának kifejtése ebben a dolgozatban nem célunk, így elégedjünk meg azzal a leegyszerűsített tudásszociológiai definícióval, hogy a valóság nem más, mint a mindennapi életnek azon elemei, amelyeket a társadalomban élő ember adottnak vesz.

annak megítéléséhez. A szöveg jellegében bekövetkezett módosulásokat elsősorban a szöveg–valóság kapcsolatában kereshetjük. A szöveg–valóság viszonyának megítélésében, kérdésében folyamatosan alakuló változást kell látnunk, amely mind a mai napig nem jutott nyugvópontra – noha nem is lenne kívánatos ez a megnyugvás. Természetes, hogy a szöveg–valóság kérdéskörrel folytatott vita nem fog véget érni, hanem újabb és újabb (meta)szövegek fognak azon polemizálni, hogy a kettőt milyen antagonizmus jellemzi. Valószínű, hogy mindegyik elmélet az éppen aktuális (hatalmi, elméleti?) tendencia dominanciáját hirdeti majd. A kibékíthetetlennek ható ellentét ellenére tudnunk és látnunk kell, hogy a szöveg és a valóság nem nélkülözheti egymást, sőt, igenis közük van egymáshoz. A nagy kérdés – és itt inkább a kérdésekre adott válaszok az antagonisztikusak –, hogy a kettő, a szöveg és a valóság, mennyiben fedi át a másikat, mennyire szólhat a szöveg a valóságról, mennyire képezheti le a szöveg a valóságot. Célunk, hogy a diszkurzusok sokfélesége ellenére felkínáljuk és megalkossuk azt az elméleti modellt, amely akár első is lehet az egyenlők között, de nem hatalmi-retorikai helyzete miatt, hanem a „posztmodern” diszkurzusok strukturális sokszínűségéből fakadóan, mintegy teret követelve magának, engedve az aktuálisnak tűnő domináns diszkurzusnak. Elméletünk térkövetelése nem öncélú, nem csupán az elméleti sokszínűség újabb eleme kíván lenni, hanem egyes irodalmi szövegek archetipikus sajátosságából ered, azaz vélelmezzük, hogy a szövegek (egyes vagy inkább számos szöveg) természetéből fakad az elméletünkhöz kapcsolódó beszédmód érvényessége.

Amennyiben tipizálni próbálnánk szöveg–valóság viszonyát, úgy néhány meghatározó korszakot kell megjelölnünk. Ezek a korszakok a kérdéskör főbb állomásainak tarthatók, jól leírják, hogy honnan hova jutott az elmélet a probléma tárgyalásában. Kezdetben vagy egykoron a szöveg–valóság nem vált el élesen egymástól, a világot olvasat (egyelőre csak egyetlen egy olvasat) szerves egységben volt a megélt valósággal és az a szöveggel. Ekkor a szöveg maga volt az élet, maga volt a valóság, a szöveg teremtett közvetlen kapcsolatot a transzcendenciával, amely az akkori ember valóságát jelentette. Ezt az időszakot nevezhetjük az alteritás korának. A világot olvasat változása során, amint a transzcendenciával kapcsolatot mutató szövegektől eltávolodva áttérünk másfajta (szöveg)olvasatokra, a comte-i három stádium-törvény látszik érvényesnek a szöveg–valóság kérdéskör viszonylatában. Comte a teológiai (vagy fiktív) stádiummal indít, azt a korszakot írja le, amikor a szöveg maga volt az értelem, nem volt szükség emberi értelemadásra. Ezt a fázist az alteritás korára jellemző világot olvasatnak tarthatjuk. A következő stádium a metafizikai

(vagy absztrakt) stádium a dolgok, szövegek lényegiségének megragadását célozza. Ekkor már kritikusan szemlélendők a szövegek, azoknak transzcendens kapcsolódásai bizonytalanná lesznek. A harmadik stádium Comte számára már a tökéletesség fázisa, amelyet pozitív (vagy reális) stádiumnak nevez. Ekkor a (szöveg)olvasatok, világolvasatok alárendelődnek a megfigyelésnek, a szövegek megfigyelt jelenségekre építenek, definiáltak reális, valós dimenziót képviselnek, valóságuk teljesen eltávolodik és szakít mindennemű transzcendenciával. Ekkor a lexikon tűnik a kulcsfogalomnak, amely távolságtartóan, de minden tudás leírásának ideáját kívánja adni.

Comte harmadik stádiumát kissé kiterjesztve abban a realizmus stílusirányzatát, a realista ábrázolásmódot vízionálhatjuk már – mint ahogy korban, szellemiségben a comte-i filozófia (társadalmi fizika = szociológia) a realizmus szellemi bázisa is volt. A realizmus szövegolvasataiban kulcsfogalomként a visszatükrözés, mimézis fogalmát kell említenünk. (Tudjuk, hogy a mimézis funkciója már Arisztotelész Poetikájában is megjelenik, tehát nem csupán realista privilégium.) Ekkor a szöveg a valóság tükörképe, a valóság „színtiszta leképezése”. Számos elmélet mind a mai napig kiindulópontjának tekinti az irodalmi szövegek mimetikus funkcióját, illetve annak kritikátlan elfogadását. Másrészt viszont több elmélet éppen arra törekszik meglehetősen radikalizmussal, hogy mindenféle valóság-dimenziót eltüntessen a szövegből. Gondolatmenetünkben egyik sarkított oldal vélekedésével sem azonosulunk, hanem mindegyiket kellő kritikával kezelve meghaladni igyekszünk. Természetesen kategorikusan elutasítjuk azt, hogy a szöveg maga lenne a valóság, vagy annak irodalmi transzponálása, utánzása, de a szöveget mégis mint a valóságot (no persze ha van ilyen – élve a posztmodern szkepszissel) sajátosan közvetítő médiumként kezeljük. Tehát a szövegnek van köze a valósághoz, csak ezt a profán kapcsolatot kissé árnyalni kell. Talán a szöveg = valóság szoros kapcsolatát, de annak kódolt voltát igazolhatja a tartalomelemzés, az a szövegcentrikus eljárás, amely éppen a szövegből, annak bizonyos tipikusnak mondható és matematikailag modellezhető formában megjeleníthető elemeiből dekódolja a valóság egy szegmensét. Ez a módszer egzakt formában és egzakt (matematikai, statisztikai) eszközökkel igyekszik felszínre hozni a szövegbe kódolt látens üzenetet, amely viszont empirikus kapcsolatba hozható a valósággal, hiszen a tartalomelemzés helyes, illetve hibás következtetései idővel nyilvánvalóvá lesznek (pl.: propaganda üzenetek vagy politikai üzenetek megfogalmazása, ahol a szóbeli ígért a későbbi tettekben számonkérhető). De nem minden esetben. Ugyanis feltételezhetünk olyan elméleti (esetleg gyakorlati?) helyzetet, ahol a tartalomelemzés is „csődöt

jelenthet”, azaz éppen hogy a szöveg–valóság kezelhetetlen anomáliájára mutat rá. Ilyen eset akkor állhat elő, amikor egy szöveg tartalomelemzéssel dekódolt üzenetei csak olyan reakciót hívnak életre, amely egy másik szöveg formájában jelentkezik. Így a kihívás-reakció párbaj csak textuális formát ölt, azaz a szöveg tartalmának értelmezése és annak igaz, hiteles volta empirikusan nem verifikálható.

A befogadáselméleti nézőpontot képviselő elméletek szintúgy nem szakítanak a valósággal, csak éppen annak szerepét és súlyát más dimenziókba helyezik. Így a befogadáselmélet a szociokulturális környezet szerepét preferálja, illetve azokat a befogadói és szerzői horizontokhoz köti. A befogadási folyamat során pedig ezeknek a szociokulturális dimenzióknak a szöveg „környékén” való érintkezését, dialógusát írja le, ahogyan az olvasás-értelmezés csereügyletében a szövegértés és szöveggyártás mint szociális cselekvés végbemegy.

Ám a szövegolvasatok sorában, szöveg–valóság viszonyában, idővel változás következett be. A realizmus elméletei bizonyos helyzetekben csődöt mondtak. Az a feltételezés, hogy minden szöveg akár „veszélyes” is lehet, azaz cenzúrázni kell⁵, alapvetően a realizmus elméleteit vallók táborában lehetett csak meghatározó, miként a szöveg a valóság leképezése. Ám, mint ahogy arra több irodalmi vita is rámutatott, a szövegek tere, szövegek hősei, szövegek kitalált helyszínei stb. a valóság helyszíneivel, hőseivel nem feleltethetők meg, hanem sok esetben a képzelet szüleménye a szöveg számos dimenziója. Ekkor a szöveg = valóság egyenlőség helyét a szöveg = fikció reláció veszi át. Ezzel az elméleti átalakulással azt hihetnénk, hogy a szöveg–valóság problematika megoldódott, ám a diszkurzusok azt mutatták/mutatják, hogy ez a kedvezőnek látszó fogalompár számos okból mégsem kezelhető olyan zavartalanul. Egyszerűen a megértés lehetősége kérdőjeleződik meg akkor, amikor azt állítjuk, hogy az irodalmi szöveg egyszerűen fiktív, a valósághoz semmi köze. Tehát az a feltételezett és igényelt metszet, amely a szöveg horizontjának és a befogadó horizontjának közös elemeiből jönne létre, nem lehet kétoldalú a szöveg = fikció esetében, hanem a szöveg oldaláról önkényesen kreált, és semmi köze ahhoz a dimenzióhoz, amely a szöveget és a befogadót körbeveszi, amelyet (önkéntesen) valóságnak nevezünk. Tehát azok a befogadáselméleti elgondolások, amelyek a szövegértést a befogadóhoz kötik, egyszerűen nem tudnak mit kezdeni a szöveg és a fikció kettőseivel, mert

⁵ Természetesen a cenzúra intézményét a megfelelő társadalmi-állami szervezetekhez kapcsoljuk.

ez a fogalompár kizárólagosságával kirekesztik a befogadót. Merthogy a befogadó se nem fiktív, se nem szöveg, hanem hús-vér valaki (test), aki gondolkodni tud. A befogadónak (és így a megértés lehetőségének) inkább a valósághoz lenne köze, de emerről sem tudjuk, hogy micsoda.

Hogy a valóság–fikció dichotómia feloldódjék, Wolfgang Iser hármas modellt használt, amely megosztja és kezelhetővé kívánja tenni az említett kettőst azáltal, hogy egy harmadik faktort is beiktat. Így Isernél valós, fiktív és az új belépő: az imaginárius háromszög van érvényben. Iser elmélete számos esetben elfogadható választ ad a szövegolvasatokra, a szövegek természetére. *„A fiktív játéktereket nyit, és ezzel formába kényszeríti az imagináriust – miközben médiumként is szolgál annak megnyilvánulásához. Amire a fiktív irányul, még üres, így betöltésre szorul; az imagináriust pedig jellegnélkülisége jellemzi – vagyis formára van szüksége ahhoz, hogy kibontakozhassék. A játék ennek következtében a fiktív és az imaginárius együttlétéből áll elő.”*⁶ Mintha a forma–tartalom klasszikus kettősének a vitáját olvasnánk, ahol a tartalom esztétikailag értékelhető formai jegyek nélkül nem érinti a művészi alkotás lényegét, de a tisztán formai műgond sem jelent semmit „bölc” gondolatok, tartalom nélkül. Mindez metanyelvi szintre átfordítva és leegyszerűsítve: a fiktív az üres forma, az imaginárius a formát kitöltő lényegi tartalom. Viszont amivel a tartalom–forma dichotómia „kevesebb” az iseri felosztásnál, az az, hogy a formára igényt tartó imaginárius nem a valóság egy bizonyos megnyilvánulása, hanem attól különböző, képzetes tartomány, míg az előbb említett fogalompárnál a tartalom elsősorban a valósággal áll szoros, talán adekvát kapcsolatban.

Am Iser elméletének is vannak nehézségei, amelyek az elmélet alkalmazóját nehéz, kevésbé egyértelmű helyzetek elé állítják. Elsősorban az imaginárius fogalma vet fel némi bizonytalanságot, amely éppen jellegéből, formanélküliségéből fakad. A fiktív tényező, mint szabályalkotó (meta)elméleti színtér még kezelhető, itt inkább a működési feltételeket, funkcionalitást láthatjuk, mint minden működő rendszer szükségességét. Tehát a fiktív a szabályok elvi létét jelentené, amelyek nem dologi jellemzővel rendelkező, tehát empirikusan nem bizonyítható elvi eszközei az irodalmi szövegnek is. Az imaginárius jellegnélkülisége, azaz formaszükséglete viszont elbizonytalanítja a gondolkodót afelől, hogy milyen dimenzió(ka)t érint az imaginárius fogalma. Iser elméletalkotásából mintha némi kényszer(edettség) nyilvánulna meg, kényszer arra, hogy irodalmi szövegek működéséhez, létezéséhez, leírásához

⁶ ISER, Wolfgang: *A fiktív és az imaginárius*. Osiris Kiadó, Budapest, 2001. (19.)

valamilyen univerzális kvantort alkalmazzon, amely kellőképpen elméleti, ha úgy tetszik: tudományos hatású. Iser elmélete természetesen jó és érvényes, nem célunk azt cáfolni, elvetni, lecserélni. Ám a napjainkra kialakult és egyre erősödik az a diszkurzus, amely a posztkulturalitás jegyében irodalmi szövegek tárgyalásában újabb aspektusokat vet fel, így a *test* fogalma és a hozzá kapcsolódóan kialakult/kiépített kulturális dimenzió lehet inkább adekvát metaforája, vagy más kontextusban: médiuma a „szövegiségnek”, mint a képzetes/képtelen imaginárius. A dolgozat témája, hogy a test kultúránkban betöltött és újra(fel)értékelt szerepét megvizsgálja, valamint ennek a szerepkörnek irodalomelméleti használhatóságát körüljárja.

Hipotézisünk a következő: Napjainkra a testkultúra felértékelődött. Itt egyrészt a szó köznapí értelmében vett testtel való foglalkozást említhetjük, a wellness-fitness életmódot, az „ép testben ép lélek” típusú gondolkodást. A testi jelenségek túldimenzionáltsága, az életvezetés, a testtel való foglalkozás egészében átalakult és túlhangsúlyozódott. De nem csupán az életszerűen ábrázolt, megjelenített „reneszánsz” testre kell gondolnunk, hanem a test oly mértékű felértékelésére, ahol – megkockáztatjuk – a szellem vagy lélek elé/fölé helyeződött a test, fontosabbá vált mint bármi egyéb – mint például a szubjektum maga. Ebben a hangsúlyeltolódásban azt a posztmodern jelenséget figyelhetjük meg, amely a posztstrukturalizmus és posztkultúra fogalomtárával írható le és jellemezhető. A test szerepének felértékelése nem csak önmagában való, tisztán biológiai-fizikai jelenségként maradt meg, hanem számos kapcsolódási ponton tekint ki abból, a nyelvhasználat metaforikusságában, nyelvi allegóriákban mint referenciális vonatkozási mező szerepel. A test a megtapasztalás által – tudásszociológiailag – mindenhol jelen van, megelőzi a szubjektumot. A test közvetítő szerepet kap, a kulturális mezők kapcsolódási pontját, a kulturális kommunikáció bázisát jelentheti. A felértékelt testiséget, annak kulturális sokoldalúságát az irodalom(elmélet) is felfedezte, a fogalmi nyelv is megtalálta a testet. Talán maga a magyar „nyelv” morféma is jól mutatja, hogy a beszélt-nyelv (a grammatikai) és a test-nyelv (a szánkban lévő) azonos alakúsága mögött rejtőzhet metonimikus kapcsolat is.

A testiség az irodalomban, a társadalom és a kultúra szélesebb köreiben is előtérbe került. Részben a testiség elsődleges jellemzői, nevezetesen a test biológiai-fizikai felülreprezentáltsága vált markánsabbá, de a test a diszkurzusban is relevánsabbá lett, a testiség textualitást nyert. Tehát a testtel szemben a szubjektum elveszítette primátusát – ha ugyan valaha rendelkezett egyáltalán azzal –, és megfordult a reláció, inkább a test az, amely bizonyos kényszerítő eszközök hatására a szubjektumon változást eszközöl. Ezáltal egyre

inkább az a tendencia látszik erősödni, hogy a test a legtöbb diszkurzusban megkerülhetetlen, ráadásul szerepe főszerep.

A test főszerep mivoltát Franz Kafka: *A fegyencgyarmaton* című novelláján keresztül illusztrálhatjuk. A Kafka-szövegeket meghatározó metaforikusság és többértelműség lehetővé teszi a szöveg testi oldalról közelítő olvasatát is. mindemellett a szöveg értelmezési lehetőségei más gyakorlatot is követhetnek. Kafka szövegében a választott helyszín a fegyencgyarmat, egy sziget, távol Európától, ahol az Utazónak a tiszt egy különleges gépezet működését kívánja részletesen bemutatni, és saját eszmerendszeréről, saját nézeteiről szeretné az Utazót meggyőzni, hogy ezen eszméket közvetítse a fegyencgyarmat jelenlegi parancsnokának. A tiszt olyan gépezet működését ismerteti nagy alaposággal az Utazónak, amely különös kegyetlenséggel és lassú kínszenvedéseken keresztül, de végeredményben kivégzi a korábban bűnösnek nyilvánított áldozatát – olvashatjuk a szöveg felszíni struktúrájából, anélkül, hogy mélyebbre látnánk a szövegben. Gondolatmenetünk szempontjából a novellából számunkra nem az ítélet jogossága avagy teljes alaptalansága a kérdés, sem nem a kivégzés kegyetlensége, hanem a gépezet működési elve és az ahhoz kapcsolódó elméleti komplexum, még ha az oly barbárnak is tűnik. (Meggjegyezzük, hogy a működő gépezet brutalitása csak az európai ember számára tűnik annak, ám a bemutatott fegyencgyarmat valamilyen szigeten van, távol Európától, más szabályokkal és vélhetőleg fegyencekkel. így nem a polgári szabályok, jogi paradigmák vannak itt érvényben. Ez a kérdéskör akár a posztkoloniális diszkurzus lehetőségét is felveti a karkai szöveggel kapcsolatban – bizonyítva a karkai szövegek értelmezhetőségének sokoldalúságát.) Hogyan működik a gépezet? Mi a gép működésének elméleti alapja? A gép az elítélteken a büntetést hajtja végre. Büntetésül az elítéltnak a bűnét a szerkezet „ráírja” az elítélt testére. pontosabban: beleírja a testébe. Az elítéltet felfektetik a vattaágyra, kezét-lábát leszíjazzák, szája pedíg szörpamacs kerül, hogy ne kiabáljon, mert azzal megzavarná az ítélet-végrehajtás műveletét. Miután így elhelyezik az elítélt testét, arra ráereszkedik az úgynevezett borona, amelyben apró mozgó tűk vannak elhelyezve és valójában ezek végzik az írást, illetve bevésést úgy, hogy beleszúródnak az elítélt testébe és a borona rázkódásától ott kissé elmozognak. A tühegyek mellett egy másik tüből víz folyik a testre, hogy a ráírt szöveg rögtön láthatóvá is váljék. A szöveg, a büntetés szövege, amelyet ráírnak az elítélt testére, egy papírlapon szerepel, amelyet a gépezet megfelelő részébe helyeznek, és az onnan rámásolja azt a testre. Az írás (büntetés) folyamata hat

órán át tart, és a hatodik órában jut el az elítélt addig a heurisztikus pillanatig, amikor már „sebeivel betüzi ki” az amúgy a papírlapon szereplő írást. Miután az elítélt kibetüzi a szöveget a testével, és megérti annak üzenetét, a gépezet felnyársalja, majd a holttestet egy gödörbe löki. Fontos, hogy ezt az írást a kívülálló Utazó szabad szemmel nem tudja elolvasni, nem lát a papíron semmit. csak kusza, egymást útvesztőszerűen keresztező vonalakat, nem tudja elolvasni a szöveget. Tehát a hagyományos olvasói stratégia – az Utazó esetében – csődöt mond. Egyedül a tiszt az, aki magát beavatottnak véli, aki látja, olvasni tudja a szöveget. Viszont helyzete igazán autentikussá csak akkor és azáltal válhat, amikor hirtelen felfekszik a gépezetre, és saját magán hajt végre egy ítéletet, és őt magát is felkoncolja a gép, széttrancsírozza a borona sok apró kis tühegye, miközben azt írja a tiszt testére, hogy „Légy igazságos!”.

Úgy tűnik, a novellát értelmezve azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a szubjektum halála – a szöveg szintjén – bekövetkezett, a testi dimenzióktól független szubjektum nem létezik. Testbe hatoló szövegértelmezésen kívül más értelmezés nem lehet működőképes, eredményes. A fegyencgyarmat társadalmi rendje csak így, „húsba vágó” üzeneteken keresztül tartható fenn. A megértés csak a testi valóság közvetítésével következhet be, a hermeneutika elméleti irányultsága vagy szubjektumfelfogása működésképtelen – a fegyencgyarmat világában. A hatalom, a fegyencgyarmat vezetése, akaratát az emberi testeken végrehajtott erőszakkal képes biztosítani. A hatalom természete, jellegzetessége, hogy textuális üzeneteket fogalmaz meg, és ezeket a szövegeket a testen gyakorolja. Mintegy a posztmodern textualitás és a profán erőszak keveredése az, ami megvalósul a sziget szervezetében. Egyszerre olvashatjuk a karkai szövegben a (poszt)strukturizmus kedvelt szövegcentrikusságát, azaz: minden szöveg és minden szövegszerű. Ugyanakkor a „nagy” szövegszerűség mellett a szövegírást biztosítása csak archaikusnak, barbarisztikusnak ható eszközökkel valósítható meg: testbe vájt szöveggel, bőrbe vésett feliratokkal.

A karkai fegyencgyarmat büntetésvégrehajtási-eljárása nagyban hasonlít a jelenkor divatos tetoválásra. A tetoválás során az ember bőrre alá apró tűszúrásokkal festéket juttatnak, ezzel a tetovált testére írja azt a gondolatot, képet, amely az ő szubjektumához(?) markánsan kapcsolódik, kifejezi világlátását. Nagy különbség azonban, hogy míg Kafka elítélteji nyilvánvalóan nem önként vetik alá magukat a „ráírásnak”, addig a mai tetováltak saját elhatározásból vállálják a felíratozást, ezzel bizonyoságot téve autonómításukról.

és (már) nem valamilyen hatalmi rendszernek behódolva cselekednek.⁷ Mindez felerősíteni látszik a jelenkori test önállóságának, a testi önrendelkezésnek a kérdéskörét. A tetoválás kétségtelenül fájdalommal jár, így az egyén már a fájdalom tekintetében is maga dönthet, szabadon rendelkezik testével. Másik és talán jelentősebb különbségtétel, hogy a novellában a tiszt elítélte, akiken végrehajtják az ítéletet, egytől egyig belehalnak a testükbe vésett szövegbe – még ha ez a megállapítás képzavaros is. Ezzel szemben ma már a tetoválások sem tartósak, plasztikai műtétekkel eltávolíthatók, vagy bizonyos idő elteltével felszívódnak, és ugyanígy az egyre divatosabb testfestészet (henna) is idővel múlandó írássá lesz, lekopik, eltűnik a bőrfelületről, ezzel mintegy palimpszeszt-jelleget adva magának a testnek. Így bármikor újraírható, valamilyen más szöveggel tarkítható a test felülete.

Az Utazó az eddigi európeér, nyugatos, a tiszta éteri szubjektumban hinni tudó gondolkodó, a nagy Interpretátor figurája, aki a saját szubjektumán kívül eső életvilág elfogadásának lehetőséget nem tudja megérteni, idegenkedik annak bármilyen befogadásától. Távolságtartásának kifejezése az a gesztus, ahogy elrúgja magát a szigettől, meghagyva annak barbár karanténvilágát. Ugyanakkor ez az eltávolodó-eltávolító gesztus akár testi megnyilvánulásként is értelmezhető akkor, ha az Utazót a nagy nyugati civilizált Interpretátorként értelmezzük, aki mint idegen testet, úgy taszítja el magától ezt a lehetőséget, a fegyvergyarmat életvezetési stílusát, *abjektálja* ezt a viselkedésmódot, társadalmat, betegesnek, aberráltnak titulálja azt. Az Utazó képviseli az egészséges, normális testet, amely kiveti magából a selejtet.

A kátfai szöveg arra mutat rá, hogy a test funkciója kettős. Egyrészt a hatalom vagy bármilyen intézmény, autoritás stb. oldaláról jelek, üzenetek írhatók a test felszínére (ténylegesen és metaforikusan), azaz a kommunikáció (így az irodalmi kommunikáció) iránya, csatornája, az üzenet hordozója a test. Másrészt viszont az értelmezés, megértés, befogadás lehetőségére csak a testi szenzorokon keresztül van lehetőség, a szövegek, testre írt textuális üzenetek a test médiumán keresztül juthatnak el az értelmező szubjektumhoz. Dolgozatunk később kifejtendő célja, hogy a testet, mint kulturális és mint biológiai manifesztumot az irodalmi szövegek szövegszerűségéhez és az irodalmi szövegek értelmezéséhez mint kezelhető, a fikcióval, a fikcionáló eljárásokkal szorosan összeműködő univerzális kvantort határozzuk meg.

⁷ Szükségesnek tartjuk megjegyezni, hogy bizonyos szervezetek (börtönök, katonai szervek) rákényszerítik (rákényszerítették) tagjaikat, hogy testükre tetováljanak bizonyos jeleket.

Sárközy Bence

A GYŐZTES FÉREG (MÁSİK) TÖRTÉNETE –
E. A. POE *LIGEIA*JÁBAN

„And the Songs of Sirens sweet,
By dead Parthenope's dear tomb,
And fair Ligea's golden comb,
Wherewith she sits on diamond rocks
Sleeking her soft alluring locks....”
/John Milton: *Comus*/

„Out — out are the lights — out all!
And, over each dying form,
The curtain, a funeral pall,
Comes down with the rush of a storm,
And the seraphs, all haggard and wan,
Uprising, unveiling, affirm
That the play is the tragedy »Man«,
Its hero the Conqueror Worm.”
/E. A. Poe: *The Conqueror Worm*¹/

A második mottóm Poe *The Conqueror Worm* (*A Győztes Féreg*) címmel először 1843-ban a *Graham's Magazine*-ben megjelentetett költeményének záró versszaka; mely poéma első közlését követően számos változtatáson – és megjelenésen – keresztülmenve végül „társat választott” magának az életműben, és belekerült a *Ligeia* című rémtörténetbe. Ez a – dolgozatomban voltaképpen tárgyát képező – próza is, a vershez hasonlatosan, számos szerzői változtatáson esett át: 1838-ban az *American Museum*-ben látott napvilágot, majd beválogatódott a *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840) című kötetbe, azután annak második – kiadásra szánt, ám meg nem

¹ Ez és a későbbi eredeti nyelvű Poe-idézetek az Edgar Allen Poe Society of Baltimore által létrehozott és működtetett internetes oldalról származnak, ahová kritikai szellemben került föl majd' a teljes életmű, és így elérhetőek az egyes szövegek kül. állapotú és kül. helyről, időből származó változatai. Az oldal címe: www.eapoe.org

jelent – változatába (*Phantasy Pieces*, 1842), és ezt követte ismét egy lapközlés a *New World*-ben (1845. február 15.), immár a verssel kiegészülve, majd még egy a *Broadway Journal*-ban (1845. szeptember 27.); és természetesen bekerült a mindjárt a szerző halála (1849) után, 1850-ben közreadott életműkiadásba: *The Works of the Late Edgar Allen Poe*. (Magyarországon² először 1925-ben jelent meg a *Nyugat*-ban, Babits Mihály kitűnő fordításában, majd nem sokra rá, 1928-ban újból kijött az általa fordított Poe-novellák gyűjteményében: a *Groteszk és Arabeszk*³ című kötetben.)

A fent említett közlések helye és módja emlékeztet(het) bennünket mindennek mellett arra, hogy a kor, melyben a szerző élt és alkotott, a *magazin-irodalom* koraként is jellemezhető. A széppróza-megjelenések e különös-eklektikus médiuma ekkortájt Amerikában – és másutt is – virágkorát élte: és mint legnépszerűbb fórum természetesen befolyással bírt az egyes műfajokra: még pontosabban arra, hogy mik is lettek valójában – az olvasói igényeknek megfelelően – a kor „kívánatos” műformái. A gótikus irodalom alakulástörténetét ez a körülmény nagyon is meghatározza, hisz a prózaszerzők olyan elbeszélésformákat választottak, amelyek terjedelme, intenzitása, (idő- és nyelvezetbéli) érthetősége-befogadhatósága kielégítette a magazinolvasók igényeit; ekként vált mindennek előtt népszerűvé a fragmentum (mondjuk, mint egy nagyobb regény fejezetnyi töredéke/maradványa) és a novella. Amikor a *short story* műfajának megújítását az irodalomtörténet – dicséretesen – Poe-nak tulajdonítja, ezt a nem mellékes történeti adalékot nyilvánvalóan nem mellőzheti. Másfelől a fenti alakulástörténet eszünkbe juttathatja a nyughatatlan Poe-t, aki minduntalan előveszi és megoldozza ugyanazokat a

² Nem lehet, és nem is kívánnám mellőzni a Babits-fordítást, egyfelől mert először az „ő hangján” volt rám – egyéb Poe-történetekhez hasonlatosan – a novella hatással, másfelől mert talán arról is érdemes szót ejteni, hogy néhány Poe követő – pl. H. P. Lovecraft – (le)értékelése, értékelhetetlensége Magyarországon részben annak köszönhető, hogy nem jutottak egy, a Babits-hoz mérhető tehetséggel megáldott fordítóhoz.

³ A fordításkötetről még 1928-ban a *Nyugat* „Irodalmi figyelő”-jében Kürti Pál írt felejtethető recenziót. (Vicces adalék – mely általában véve is a rövid recenziók „tájékozottságát”, „megalapozottságát” mutatja –, hogy Kürti Babits nagyszerűségének tulajdonítja a címválasztást – *Groteszk és Arabeszk* –, pedig, ugye, ez is „csak” tisztességes „fordítás”.)

történeteket, verseket, mert a tervezésben, a kivitelezésben, és nem az ihlet erejében hisz, mert számára a hatás: szakma⁴ (lásd *Philosophy of Composition*).

Továbbra is az irodalomtörténetnél időzve kicsit: a *Ligeia* – miként Poe novelláinak zöme – Európában játszódik. A szerzőt a gótikus irodalom történetében úgy (is) szokás emlegetni, mint aki visszatérítette a rémtörténet amerikai fejlődési ágát az európai gyökerekhez. Ez a megállapítás persze szigorúan a tematikára vonatkozik; és nagyban afelől értelmezendő, hogy az Újvilág gótikus irodalmában Charles Brockden Brown (1771-1810) adta volt meg az alaphangot az *atmoszféra* tekintetében, mégpedig azzal, hogy a középkori Európa tájait és témáit Amerika („korszerűbb”) tájaira és témáira cserélte. elsősorban a *Wieland* és az *Edgar Huntley* című regényeiben. Míg Poe mellett a másik nagy hatású, e témavilágban maradandót alkotó, XIX. századi. amerikai szerző-kortárs, Nathaniel Hawthorne (1804-1864) inkább a browni mintát követte, Poe valóban visszatért az elsősorban Horace Walpole és Ann Radcliffe, valamint a kortársaik-követők *szelleme(i)* által oly borzongatóvá fikcionalizált Óvilághoz – mindemellett ráadásul „Költészetének varázslatában egyszerre hiteles lesz a sok örület, amit a romantika síri képzelete kitermelt.”⁵

A história a gótikus irodalom hangadójának Walpole-t tekinti, aki 1764-es *The Castle of Otranto* című írásműve cselekményét valóban a középkor (azon belül is a gótika) atmoszférájával telítette⁶ – egyfajta irracionális vagy „sötét” középkorral, mely minden tekintetben radikálisan különbözik a XVIII. század felvilágosult körülményrendszerétől. Az elbeszélő időben így minden lehetséges, mert hiszen minden *más*, mint az elbeszélés idejében.

⁴ Lám a *hatás* „iparosából” lett a *hatásiszony*(-elmélet) emblémája, a – témavilágát tekintve legalábbis – „a szexuális” szkriptorból (ne feledjük, a tervezett, róla szóló életrajzi filmben Poe-t Michael Jackson alakította volna, aki – Baudrillard szavaival – mégis csak maga a *csodálatos Androgün*) termékeny auktor, aki egyben terméketlenné tevő irodalmi apafigura.

⁵ Írja róla Szerb Antal *A világirodalom történetében* (Magvető, Bp., 2003, 13. kiadás, 575.), aki azért – ez ugyanitt kiderül – Poe jelentőségét lényegében és mindösszesen abban látta, hogy megihlette Baudelaire-t, és általa sokakat.

⁶ Érdekes adalék, hogy csak az *Otranto* második kiadásán tüntették fel a szerző nevét, az elsőnek még a tekintetben is biztosítva volt gótikus atmoszférája, hogy egy középkori itáliai kézirat fordításaként publikáltatott.

⁷ Ez a tematikus „más”-ság, mely a gótikus narratívát alapjaiban meghatározza, három lényegi karaktervonással bír: *mitikus*, *folklorisztikus* és *természetfeletti* (*supernatural*) – figyelj meg David Blair a „Wordsworth Classics”-sorozat *Gothic Short Stories* címmel

Lássuk. a *Ligeiában* hogyan is néz ki ez az atmoszféra. A történetet kizárólag a narrátor horizontjából megismerve a következő – *literális* olvasatban (ha van ilyen) legalábbis: – sovány cselekményt vázolhatjuk fel:

Adva van mindenekelőtt a retrospektív narráció elbeszélője, akiről nem tudunk azon kívül semmit, hogy a Rajna mentén valahol megismerkedett – nem tudni mikor, hogyan és egészen pontosan hol – szívszerelmével, Ligeiával, aki kalauza volt a titkos tanok és „Isten”-hez vezető gondolatok útvesztőjében. A novella első fele voltaképpen a címszereplő terjedelmes jellemzése, vagyis inkább a nyelvi megközelítés alól minduntalan elillanó Ligeia jellemzésének kudarca (mint jellemzés). Megtudjuk, hogy gyönyörű, de azt nem, hogy pontosan mi teszi azzá. Még pontosabban, hogy gyönyörűsége hibás szépségéből fakad – Poe Bacon-t idézi, aki szerint (és a görög eszménnyel ellentétben) „Nincsen magas szépség, hol nincs valami különösség az arányokban.” –, de a hiba: a szem/tekintett különössége nem leírható. Hisz az elbeszélő a kedves e jellemvonását hasonlítani képes akár egy hirtelen felnyúló szőlővesszőhöz, molyhoz, lepkéhez, hernyóbabhoz, óceán morajlásához, meteor zuhanásához, öregek tekintetéhez, egy csillaghoz, mely nem messze esik a Lyra alfájától, egyes húros hangszerek hangjaihoz, valamint irodalmi idézetekhez. Legfőképp a Joseph Glanvilltől származó idézethez⁸, amely a novella mottója, majd még három alkalommal megismétlődik a főszövegben. És ez után a kedvest körbekerítő áradat után – mely sokkalta inkább tudósít az elbeszélői memória tökéletlenségéről: a bizonytalan emlék-fragmentumok kibogozhatatlan rendszeréről, a hiányok be-/kipótolhatatlanságáról, a hiányzók rekonstruálhatatlanságáról, mintsem a kedvesről – szintén nem találunk különösebb akciót. Ligeia meghal, és Glanvill szavaival az ajkán teszi ezt, majd az elbeszélő (véggépp) az ópium rabja lesz, és a feleségétől örökölt vagyonnal Angliába költözik, ahol házat vesz, ismét megnősül, elveszi Lady Rowenát, akit a nász(/gyász)ágyába vezet. A novella második fele is inkább e nászágy és

általa szerkesztett antológiájának bevezető tanulmányában (Wordsworth Edition Limited, Hertfordshire, 2002)

⁸ „And the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigor? For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. Man doth not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will.” („S benne lakozik az akarat, mely nem hal meg. Ki ismeri az akarat titkait s erőit? Mert Isten csak egy nagy akarat, mely szent feszültségével mindenén áthat. Az ember nem adná meg magát a sors angyalainak, nem adná meg magát teljesen még a halálnak sem, csak gyenge akaratának gyarlósága folytán.”)

szűkebb környezete, a toronyhálószoza érzékletes ábrázolása – vagy inkább ábrázolásába vesző nyelvi kísérlet –, semmint akció. Cselekmény csupán annyi, hogy két hónapon belül Rowena is megbetegszik és meghal, majd a nász-/gyászágymellett virrasztó bekábult elbeszélő szeme láttára föltámad – de nem ő, hanem Lady Ligeia az, akibe visszatért az élet. Viszont e soványka cselekménnyel szemben az atmoszféra újfent káprázatos: ötszögletű tér, hibátlan üvegablak, faragott ágymonstrum, nehéz, arabeszk-mintás, izgő-mozgó kárpitok a falakon, aranytól súlyos szőnyegek, valamint fekete köszarkofágok a sarkokban. Homályos történet az aggasztóan tiszta térben; hiányok játéka egy jelentésektől túlcsonduló kastélyban, seholfalván, sohaországban. Általános érvényűnek tekinthető szerintem Poe prózáira vonatkoztatva az a kijelentés, melyet John Barth fogalmazott meg az *Arthur Gordon Pym* kapcsán: „milyen kevés érzéke volt Poe-nak a szereplők jellemzésének »realisztikus« ábrázolásmódjához, főhőse inkább »egy drámai alak szimulákroma, Poe regényét pedig afféle regényszimulákrumnak kell tartanunk.«”⁹

Ligeia (a neve „tisztá hangú”-t jelent) a Görög mitológiában Akheloosz folyamisten és Melpomené múzsa madártestű-asszonyfejű lányainak, a sziréneknek egyike – aki igazából ezen a Poe által is használt néven (ugyan a második „i”-t nélkülöző helyesírással: „Ligea”-ként) csak Vergilius *Georgikon*jában¹⁰ és Milton *Comus* című maszkjátékában fordul elő. A mítosz szerint az anyjuktól fantasztikus hangot öröklő nővérek elbizakodottságukban egyszer versenyre keltek magukkal a múzsákkal, ám a zenei párviadalban amazok győztek, így a szirének örökkéig tartó büntetése az lett, hogy a tenger hajósait csábítják énekükkel, majd halomra gyilkolják őket – Anthemoessa szigetén. A módszerük az, hogy – mintegy az antik görög irodalom vámpírjaiként – az elcsábított utazókat halálra fojtogatják és kiszívják a

⁹ Köszönet Kovács Sándor S. K-nak az információért, aki idézi Barth-ot „Még egy híres (kis)regény – Edgar Allen Poe jelöl” című tanulmányában. In *Serta Pacifica – Tanulmányok Fried István 70. születésnapjára*, Pompeji Alapítvány, 2004, Szeged, 102. (Eredetiben: „...how little gift Poe had for the 'realistic' aspect of characterization [...] the simulacrum of a dramatic character, and Poe's novel ought to be regarded as some sort of simulacrum of a novel.” John Barth: 'Still Farther South': Some Notes on Poe's *Pym*. In *Poe's Pym: Critical Explorations*. Szerk. Richard Kopley. Durham, North Carolina, Duke University Press, 1992)

¹⁰ A IV. énekben: „Eam circum Milesia vellera Nymphae / carpebant hyali saturo fucata colore, / drymoque Xanthoque Ligeaque Phyllodoceque...”

vérüket; kettős természetüknek, ennek az öldöklési kedvnek és csodás hangjuknak köszönhetően az „alvilág műzsáiként” is emlegetik őket.

Egyebek közt ennek a mitológiai vonatkoz(tat)ásnak – a Ligeia név erős referenciájának – tudható be, hogy Poe novellája mindig is nyitott (volt) az allegorikus értelmezésekre. Nem kívánok belemélyedni a különböző iskolák (formalizmus és újkritika, reader-response, mítoszkritika, pszichoanalitikus és feminista irodalomkritika stb.) saját szájíz szerinti behelyettesítéseinek, e sajátos recepciótörténetnek a terjengő taglalásába; ezt már mások – pl. Erin Leigh Helmeý idevonatkozó írásában¹¹ – már megtették. Csupán a tanulsággal, valamint még inkább az allegorikus olvasásnak a *Ligeiában* rejlő immanens nyelvi lehetőségeivel szeretnék ebben a dolgozatomban – a gazdag értelmezési keret egyes kapaszkodóinak felemlítése után/által – foglalkozni. De ennyire még nem szaladhatok előre.

Természetesen, ahogy Poe írásművészete egészének, úgy a *Ligeiának* – ennek a tudhatóan saját maga által a legtöbbször érdemesített és követői-méltatói által szintén az egyik legkiemelkedőbbnek tartott darabnak – az utóélete is végeláthatatlan. A korok és a (disz)kurzusok nyomot hagytak (és hagynak) a szövegen; címszereplőjében hol a romantikus invenció, hol pedig a gótikus irodalom műzsáját, hol a mediterrán mitológiák emblematisztikus figuráját az (árulkodóan szőke Rowena képviselte) északi – főként kelta – eredetmítoszokkal folytatott szimbolisztikus küzdelemben, hol a (mindig is már) győztest a szöveg és olvasó küzdelemben, ugyanezt a nyelv és elbeszélő (és/vagy elbeszélés) küzdelemben, vagy esetleg mint az emancipált nőtípus allegóriáját vélik felismerni – aki minduntalan felébe kerekedik, átveszi a helyét az elnyomott, Rowena-típusú fehérnépnek. Azt gondolom, bár minden olvasatnak megvan a maga haszna egy esetleges máshorizontú szövegvizsgálatban, ha ebben a munkámban a kelletténél jobban a felszín alá keverednék, nem látnánk partot, sem én, sem az íródo dolgozat. Ugyanilyen süppedékenynek bizonyulna egy másik csapásirány, a novellában fellelhető borzalom, borzasztó téma és atmoszféra természetfeletti (metafizikus), vagy épp ellenkezőleg: belső-emberi (pszichologisztikus) jellegének vizsgálata¹². Így ezt is hagyom. Mindazonáltal belátható, hogy a jellemző atmoszféra az, amely Poe

¹¹ Vö.: „*Ligeia*”: *A Triumph Over Patriarchy*,
<http://www.llp.armstrong.edu/watermarks2/elh.html>

¹² Egy esetleges e nézőpontból történő közelítéshez megfelelő fogódzó Beverly A. Hume *The Madness of Art and Science in Poe's „Ligeia”* című dolgozata:
<http://www.newhaven.edu/faculty/sloane/popups/e39203.html>

rém-történeteinek sorába illeszti a *Ligeiát* – ha sokan ezen rémtörténetek kritikájaként, ironikus olvasataként, egyfajta metanarratívaként értelmezik is (*Az Usher-ház végével egyetemben*) –, és mellette a folyondárosan mitologikus utalásháló az, amely valamiféle transzcendens tudhatatlan, valami nem tudott, mégis minden földi mozgást esszenciálisan meghatározó erő képzetét olvastatja a történet mögé; miközben ugyanakkor az antik-archetipikus formák és nevek beidézése segítségével létrehozott aktualizációja révén teret enged az interiorizált gonoszról való csevelynek.

E gonoszt becítáló nevek közül a címnév Ligeia a legerősebb, de a fel-felbukkanó (Győztes) Féreg is beszédes – hát még Azráel, a muzulmánok halálangyala. Ligeia nevét ráadásul számos értelmezés összehozza a Lilith¹³ névvel, amellyel a *Midrás*ban találkozhatunk. A legenda szerint ő volt Ádám első felesége, akivel az első férfi a vágyott nemi aktus pózán összevitatkozott (értsd: miért is kerülne alulra, miért volna alacsonyabb rendű az, aki ugyanazon anyagból vétetett), majd miután Ádám makacsnak (és erőszakosnak) bizonyult, Lilith kimondta Isten nevét, és a levegőbe emelkedve elillant kedvesétől. Később démonok nemzették számtalan ivadékát, démonoknak lett anyja és királynője, a pokol úrnője, aki dacolt az úr parancsával – és örömet lelte ebben.

Volt a *Ligeiának* egy „előtanulmánya”, egy korábbi novella, a *Morella*, mely meglepően hasonlít a későbbihez – habár meg kell jegyeznünk, hogy az említett kettőt voltaképp az *Eleonorával* és a *Berenice-szel* együtt – a négyet összeolvasva – kellene (amennyiben a terjedelem és az olvasói türelem engedné) tárgyalni, mert nagyon tanulságosak lehetnének az azonos vonások és az összecsengések: téma, szerkesztés és elbeszélésmód tekintetében. Amiként a *Pym*nek megvannak a maga társszövegei (elsősorban *A Maelström poklában* és a *Palackban talált kézirat*), ahogy az Auguste Dupin figurája köré *kitalált* detektívstorik és a kis Marie Roget (sajtóban) *talált* históriája együvé tartoznak, úgy ezek a „halott kedves”-történetek sem választhatók el erőszakmentesen egymástól. Azonban itt és most csak e fent említett két szöveg leglényegesebb rokoníthatóságaira és együttfejlődésükre fordítok figyelmet.

A *Morella* 1835-ben kelétkezett, és először a *Southern Literary Messenger*-ben látott napvilágot az év áprilisában, majd megjelent a *Burton's Gentleman's*-ben 1839-ben, 1840-ben beválogatódott a *Tales of the Grotesque*

¹³ Az analógiakeresésre a zsidó hagyományban feljogosít bennünket a címszereplő orrának finom vonalvezetése, mely – Poe szavaival élve – megidézi „a héberek kecses érmei”-t.

and Arabesque-be, a szerző tervezte beletenni 1842-ben a *Phantasy Pieces*-be, azután közölték 1845-ben a *Broadway Journal*-ban, majd 1850-ben az életműkiadásban. Ez esetben sem hazudtolta meg Poe önmagát: újból és újból elővette a szöveget, és csiszolta.) Ebben a novellában a narrátor felesége szintén a titkos tanok értő beavatottja, és ilyen értelemben az elbeszélő bátor kalauza az eleinte érdekes és izgalmas, később egyre félelmetesebb és taszítóbb módon irracionális (szöveg)világban. Az elbeszélő végül meggyűlöli a kedvest, akitől hamarosan végső búcsút venni kénytelen, ám az halálakor egy gyermeknek ad életet, és mielőtt a lelke „eltávozna” ezekkel a szavakkal búcsúzik: „A napok nem is léteztek, amikor szeretni tudtál – de akitől az életben irtóztál, azt a halálban imádni fogod.”¹⁴ A szituáció teatralitását mindösszesen ez a jóslat érzékelteti – ebben a legeslegutolsó szövegváltozatban legalábbis, amelyből Babits is fordított. A korábbiakban – az 1840-esben például, amikor a *Tales of the Grotesque and Arabesque*-ben együtt jelent meg a *Ligeiával* – Morella búcsúzásakor még olvasható volt egy Poe-költemény is, amely később *Hymn* címmel került az összegyűjtött versekbe, és valóban egy „Sancta Maria” incipitű himnusz. A vers nagyjából akkortájt „búcsúzott” a prózától, amikor a *The Conqueror Worm* – ez a látványosan jobban sikerült és új kontextusában jelentéstelibb poéma, mely ráadásul nem a szentséghez forduló könyörgés, sokkal inkább egy a sátán szerepét felmagasztaló „világdráma” (hogy miként, azt majd később részletezem) – beékelődött a *Ligeiába* (1843-ban). Ezenkívül a *féreg* (worm) kifejezés kétszeri előfordulása ugyanekkor egyszerire redukálódott a *Morellában*. Miután az elbeszélő-apa felneveli a lányát, aki egyre szembeötlőbb hasonlóságot mutat egykori anyjával, arra szánja el magát, hogy mindenkivel jobban szeretett, ám mindennél kísértetiesebb(nek tartott) ivadékát – megkésve bár, de – a keresztvíz alá tartja. És ebből adódhat a végzetes hiba, hisz akkorra már, ahogy az elbeszélő mondja, „...táplálékot lelt bennem valami emésztő gondolat, a borzalom – egy féreg, amely nem akart meghalni.” Lányának a keresztségben az apa véletlenül/öntudatlanul, egy elszólás hatására a *Morella* nevet adja (egyébként korábban nem is volt neve, hanem „gyermekem”-nek, „szerelmem”-nek szólította), akiben abban a minutumban inkarnálódik anyja szelleme, és az annak rendje-módja szerint el is pusztítja újabb testét. Az elbeszélő másodszor is eltemeti – ugyanazt. Nehogy elfelejtsük a novella Platón *Lakomájából* származó mottóját: „*Önmaga önmagától való önmagával egyalakú örökkévaló.*”

¹⁴ „The days have never been when thou couldst love me – but her whom in life thou didst abhor, in death thou shalt adore.”

Az előbbivel összehasonlítva a *Ligeia* árnyaltabb darab; az elbeszélő tapasztalatai és érzelmei – legalábbis elbeszélő tapasztalatai és érzelmei – nem ily egyértelműek, az olvasó viszonyulása ennek hatására ambivalensebb: a köd sűrűbb, finomabb a matériája. Persze itt is minden a mottóval indul, Joseph Glanvill angol moralista gondolataival az isteni akarat és az emberi akarat (eleve) különbözőségéről, és Poe esetében ezeket az epigráfiákat illik komolyan venni; a különböző értelmezések komolyan is veszik, hisz a legtöbb e felől próbál utat találni a novellához. A mottó, mint mondtam, négyszer fordul elő, kétszer teljes egészében, kétszer pedig a haldokló Ligeia ajkairól csendül fel csonkán, még pontosabban egyre rövidülve, egész az utolsó mondatra redukálódva. Az olvasó nem tud – észrevéve a fontosságot az ismétlésszerűségben – nem arra gondolni, hogy Lady Ligeia akarata erősebb volt a szokásos emberinél, és ezért volt képes a lelke visszatérni elhagyott kedveséhez. Ezt erősíti a vers is – és a szerző szintén, hisz mi mással magyaráznánk '43-as gesztusát, a sugallt értelem effajta megcombosítását a vers segítségével. Mert miről is szól a költemény, ez a zanzásított „világdráma”? Az angyalok serege Isten színházában az „Ember” című drámát szemléli, melyben a Győztes Féreg diadalmaskodik – és az úr, a Nagy Bábjátékos mindezt hagyja.

*„De ím, egy csúszó rémalak,
mint vérpiros gomoly,
előgyűrűz a színfalak
magányaiból.*

Jön! – Jön! – és a bábok soka

a Csúszók étke lesz.

*Sír a szeráf: férgek foga
emberek vérével veres.”¹⁵*

A poéma úgy keveredik a novellába, hogy mint szerző Lady Ligeia jegyzi, aki megkéri kedvesét, mondaná el a halálos ágyánál. Azután a Lady utolsó kirohanását hallhatjuk, az élet utolsó megkapaszkodását az ellenszegülésben: „Nagy Isten! Mennyei Atya! Így lesz ez mindig,

¹⁵ „But see, amid the mimic rout, / A crawling shape intrude! / A blood-red thing that writhes from out / The scenic solitude! / It writhes! – it writhes! – with mortal pangs / The mimes become its food, / And the seraphs sob at vermin fangs / In human gore imbued.”

menthetetlenül? Ezt a győztest senki se győzi le? Nem vagyunk-e mind a te részeid és darabkaid?”¹⁶; és ezután Glanvill jön, majd pedig a vég – ami, tudjuk, az újabb kezdet.

Ligeia figurája is – az elbeszélés szerkesztettségéhez, nyelvezetéhez, különmemű részösszetevőinek ki- és összedolgozásához, tükröződésekhez stb. hasonlatosan – finomabb darab Morellánál. Például a testiséget Poe teljességgel kiiktatja a novellából; míg Morella gyermeket vár a maga elbeszélőjétől. Ligeiát aligha érheti vád, hogy valaha is a szellemi gyönyörön kívül más kielégülést nyújtott férje urának („...oly kebelben, mint az övé, a szerelem nem közönséges szenvedélyként uralkodhatik”¹⁷). Ezenkívül amíg Morella fensége átesap a borzasztóba, a visszataszítóba, addig Ligeia megmarad *rémisztő-kedves* ambivalenciájában, mintegy olyan létezőként, melyben szép és fenség egyazon mértékben és egyazon szemléletben vannak jelen. Morella amolyan megtestesült gonosz, míg Ligeia evilágisága – csábítva az allegorikus olvasatokat – kezdetektől megkérdőjelezett: merthogy milyen élő(lény), milyen alak az, amelyik minduntalan kibújik az ábrázolás alól, akárcsak az Isten vagy a transzcendens gonosz? Amelyet mindennemű nyelvi természetű kísérlet, mely közelíteni, feltölteni igyekezik, eltávolít és kiürít, és alakzat helyett ürré változik az ismétlődésben: hiányalakzattá. Ebből következően: hogyan hal meg, aki igazából sohasem élt?

Az olvasóban mindvégig bujkál a gyanú, hogy becsapják, hogy az elbeszélő retorikája (szónoklata/sumákolása) becsapós retorika, amolyan *más(t)is*mondás, melyben a címhősnő sokkalta inkább démon (vagy ha tetszik, múzsa, invenció és/vagy bármiféle más allegória), mintsem létező/múlандó kedves – így a *literális* és *metaforikus* olvasás (mimézis-elvű) kettőzöttsége már a kezdetektől felszámoltatott, sosem is volt érvényes; vagyis egyenesbe olvasni (nem félrefordítani) a novellát egyenesen lehetetlen. Nem hihetünk abban, hogy szegény, szerencsétlen, kétszerelesen megözvegyülő, állandóan betépett narrátorunk hidegfejjel kalauzol végig élete tragédiáján, s őszintesége magáért beszél. Fogódzót keresünk e soványka drámán, háthogyha nyitott valami felé, és egyszerűsége pusztán álca, melynek leleplezésével avatódunk be az ismeretlenbe. És lehet.

Nem tud nem kilógni a szövegből számos utalás a Ligeiával folytatott tanulmányok mibenlétére:valami Isteni Tudás célja felé haladok... Ó.

¹⁶ „O God! O Divine Father! – shall these things be undeviatingly so? – shall this Conqueror be not once conquered? Are we not part and parcel in Thee?”

¹⁷ „...in a bosom such as hers, love would have reigned no ordinary passion”

sokkal istenibb, hogysem ne lenne tilos”¹⁸; „Szemének sugárzó csillogása híján a lobogó és aranyos betűk szürkébbek lettek, mint Szaturnusz ólma.”¹⁹; „A szoba a kastélyá alakított monostor egy magas tornyában feküdt, formája ötszögű. a térfogata nagy volt.”²⁰; „...látom, mintegy a szoba egének valami láthatatlan fellegéből egy fénylő és rubinszín folyadék három-négy nagy cseppjét hullani a serlegbe”²¹ stb. Ezek az okkult témát sugalló képek a mitológiai utalásokkal kiegészülve elmélyítik az olvasói gyanút, miszerint nem az van itt mondva, ami történik, vagy legalábbis egy mondásban minimum kettő történet van elbeszélve. Az ártatlan özvegy siráma összefonódik az isteni babérokra törő alkimista esetével, aki könnyen lehet, hogy nagyon is tervszerűen éleszti újjá a halott kedvest (persze lehet az is, hogy Ligeia mindig is testetlen démon volt, aki most manifesztálódik, de ez a történet szempontjából lényegtelen, az allegorézisek útja pedig így is, úgy is szabad), mégpedig oly módon, hogy keres magának egy médiumot az új feleség, Lady Rowena személyében, akit szó szerint bezár az ötszögletű szobába – és hát viszonylag szépen reprezentált az irodalmi hagyományban az ördög pentagrammával történő foglyul ejtése –, melynek ráadásul egyik falát egy hibátlan, ám sejtelmes üvegablak képezi. És Rowena, szegény, menthetetlenül föláldoztatik ebben az „egérfogóban”.

Az alkimista, a mágus, az okkult, irracionális gondolkodó (irodalmi) képzeletünkben mindig is közelebb áll a sátánhoz (féreghez), mint Istenhez. A (fausti) paktumai, melyekkel előrébb jut a maga „dolgában”, sokkalta inkább az alatt lakókkal, mintsem az égiekkel köttenek. Egy gonosz hatalom szolgálója, akit úrként gonosz hatalmak szolgálnak, teológiája negatív, miként az esze is fordítva (irracionálisan) forog. Az ő másik/másmilyen története akkor érthető/értelmezhető, ha a látencia, az elfedett, a mellébeszélte szöveg(más) kaparintja meg az olvasói hangot, amikor az értelmező rá figyelmeztet; a félmondatokra, a jelentésükben terhelt szimbólumokra, a – nem kevésbé – terhelt játékokra/struktúrákra. De ez a szöveg – még ha valamelyest „interlineáris”-nak is mondható – éppen ugyanolyan fontos (egyenrangú).

Amikor pedig ez a másik történet megnyílik – és a próza úgy örvénylik, hogy mindenképpen megnyíljék –, a bomlás azon pillanatában mikor az egy(féle) (cselekmény)szál illúziója szertefoszlik, tudjuk, ha nem egy,

¹⁸ E. A. Poe: Rejtelmes történetek, Bp., 1967, Európa, 278.

¹⁹ Uo.: 279.

²⁰ Uo.: 283.

²¹ Uo.: 286.

akkor számtalan szál, számtalan történet lehet. Az értelmezői világegyetem egyre tágul, mert ha nincs ábrázolás nincs referencia – nem az, nem úgy, vagy a barth-i gondolatmenetet követve, referencia-szimulákrum van (csak) –, belátjuk, hogy Poe nem akar (általában) semmit kezdeni a valósággal, vagyis nem úgy, hogy nekünk is kezdeni kelljen azzal valamit. Az olvasás végén nem felismerésünk van, nem tanulságunk (nem leszünk jobb emberek, akiktől jobb a világ), mert nem kívülről vonatkozik, hanem belülről – nem a szöveg szintjén, mintegy belekódolva, lép fel az allegória, ott csak mint lehetőség, az olvasóban viszont mint képesség (ezen lehetőség kiaknázására) jelentkezik. Így nem egy vagy kettő, hanem végtelen történet van. A szövegműködés maga – a két párhuzamos egyenes együttlétezése – kínálja fel a lehetőségét a sokszorosításnak; befelé – történetből történetekbe, az irodalomba, a nyelvbe. A *Ligeia* nyitott a világirodalomra, az olvasóra, az ő nyelvére, allegóriáira – jobba is (csak) olvasókként tesz bennünket, s ezáltal örömtelibbé (számunkra) az olvasmányt, az ő teremtett világát.

Mert ez a novella kitűnően reprezentálja a szerző ter(e)m(t)őkéességét; ahogy az ő gazdagsága által gazdagodik a szöveg és az olvasó. Nem is lehet méltóbb méltatás, mint ha végezetül idézek: egy részletet (ráadásul egy másik Glanvill-mottót), amit ő is felhoz – mintegy a szövegörvény peremére – *A Maelström poklában* epigráfiájaként; aztán pedig abba/függőbe hagyom – ahogy ő is szokta –, befejezve-befejezetlenül (kvázi borges-i gesztussal élve, aki mégiscsak nem kevesebbet állít *A krimiben*, mint hogy „Edgar Allen Poe kreációi vagyunk”²²).

„Isten útjai a természetben, akár a gondviselés terén, nem a *mi* útjaink; nincs az az emberi modell, amely a legkevésbé is érzékeltetné művének, mely *mélyebb, mint Demokritos kútja*, nagyságát, mélységét és kikutathatatlanságát.”²³

²² J. L. Borges: *Az ős kastély*, ford.: Latorre Ágnes, M. Nagy Miklós, Scholz László. Tóth Éva, Bp., 1999, Európa Könyvkiadó, 112.

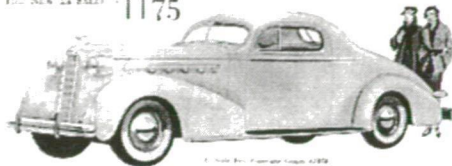
²³ „The ways of God in Nature, as in Providence, are not as *our* ways ; nor are the models that we frame any way commensurate to the vastness, profundity, and unsearchableness of His works, *which have a depth in them greater than the well of Democritus.*”

KINEK VARÁZSLAT AZ ELVARÁZSOLT KASTÉLY?¹

Kinek varázslat az elvarázsolt kastély? Talán a metafikció szerelmeseinek. A késői modernség hagyományai által definiált irodalom számára *félelem és zűrzavar* helye. Ambrose „idétlen” kamaszkorát élte – John Barth pedig 19... május 27-én született a marylandi D--- megye B--- utcájában, német bevándorlók gyermekeként. A születése körüli zavar jele, hogy hónapokig nem kapott nevet; mivel szülei leánygyermeket vártak, akit Christine-nek neveztek volna, a fiúgyermek érkezése váratlan helyzet elé állította őket. Az A--- név mérlegelése után végül a J--- mellett döntöttek: „a XIX. századi regényirodalom kedvelt fogása volt a tulajdonneveket helyettesítő kezdőbetű vagy vízszintes vonal, esetleg a kettő együttes alkalmazása, a valóság káprázatának növelésére. Mintha a szerző csupán tapintatból vagy törvényes következmények elkerülése végett kényszerült volna a nevek törlésére. Érdekes módon, mint a realizmus más vonatkozásai is, ez is csupán *illúziót* fokoz mesterkéltné fogások alkalmazásával.” (102-103) Barth az East Cambridge Elementary és High School után a Juilliard School of Music hallgatója lett, ahol párhuzamosan látogatva a bevezetés a zeneelméletbe és a hangszerelés órákat megtanulta, hogy nem ért a zenéhez. Felsőfokú tanulmányait a baltimore-i Johns Hopkins University Writing, Speech and Drama tanszékének *Creative Writing* programján fejezte be, és 1953-ben a Pennsylvania State University Angol tanszékének oktatója lett.

„[A]z elvarázsolt kastélyból sohasem fogunk kikeveredni.” (108) Peter és Ambrose apja, Ambrose és Peter anyja, Magda, Ambrose, Peter és Karl bácsi egy 1936-os LaSalle kényelmében utaznak Ocean City felé. Ki-ki csoda. „Karl bácsi azon morfondírozot, lesz-e aznap este tűzijáték. (...) Nemsoká megint lesz részünk benne – jósolta a fiúk apja. Anyjuk kijelentett, hogy ő jól megvan tűzijáték nélkül, mert őt az igazira emlékezteti. Apjuk szerint annál inkább fel kell löni egy-két patront hébe-hóba. Karl bácsi feltette

¹ John Barth: Bolyongás az elvarázsolt kastélyban. In: Bolyongás az elvarázsolt kastélyban. (Lost in the funhouse). Széppróza nyomtatásra, magnóra és élőbeszédre. (Ford., utószó: Abádi Nagy Zoltán). Modern Könyvtár. 345. Bp: Európa, 1977. A tanulmányban a magyar fordítás helyeire utalok.



a szónoki kérdést, hogy ugyan kinek van szüksége emlékeztetőre, amikor csak rá kell nézni az emberek hajára, bőrére.” (113-114) Karl bácsi némiképp bizonytalan

kapcsolata a családdal, különösen is az anyával és így annak egyik gyermekével az egyik tényező, mely nagyon megnehezíti Ambrose szubjektummá válását. „Olyan új és régi járatokban bolyong, melyeket nem használnak. Milliő látogató közül egy ha betéved ide, s betévedt (...) Peter és magda megtalálta a kijáratot, ő viszont olyan ajtóra akadt, melyet nem lett volna szabad kinyitnia, és most benn bolyong valahol, az elvarázsolt mindenségben.” (119)

A többiekben megfigyelt normalitás pontosan az, amit Ambrose képtelen saját magában is fellelni. „Rajta kívül mindenki tud valami nagy titkot. Őt elfelejtették beavatni.” (123) A másik két kamaszt lefoglaló játékok hidegen hagyják, igaz, már négyéves kora óta tudja, hogy a *ki látja meg először a v-i erőmű tornyait* játékot csak a kocsí jobb oldalán ülők nyerhetik meg, a jobb hátsó ülést azonban egész úton perzseli a nap; így jobb nem nyerni. Most Ambrose ül a nyerő helyen, de nem játszik, és ezért Magda győz, aki bemutatja, hogy a nyereményt jelentő banánnak hogyan kell foggal lefejtani a héját. Magdának „korához képest nagyon jól fejlett alakja volt.” (105) A különködés folytatódik, és Ambrose a vízbe sem megy bele. Igaz, Magda sem, bárhogy erőltetik. „Karl bácsi, gyere segíteni! – kiáltotta Peter. Karl bácsi odaugrott, és megragadta Magda másik bokáját. A fürdőruhájának felső része alatt viszont látszott, meddig napbarnított, és amikor Magda a két vállát összerántva megint sikított, kilátszott az egyik mellbimbójának vörösesbarna udvara is.” (114) Magda vonakodása nem kelt gyanút az erősködő férfiakban, így anyának kell rendet teremtenie. „– Neked aztán már igazán tudnod kellene - figyelmeztette Karl bácsit. Dévajul. – Ha egy hölgy azt mondja, hogy nincs kedve úszni, úriember szó nélkül veszi tudomásul.” (114-115) Karl bácsi végül bocsánatot kér Magdától, akinek „korához képest rendkívül jól fejlett alakja volt.” (115)

Barth mindentudó elbeszélője, a „Creative Writing” oktató egyetemi professzor, író bonyolult helyzetben van. A narráció az időviszonyokra alig van tekintettel, a cselekmény ellentmondásos, ráadásul az elbeszélés látszólag

fokalizált, mindeközben azonban a fókusz alkotó Ambrose nem annyira a narrátor, mint inkább az író (J- B-) alteregója. Az egyes-szám harmadik személyű elbeszélő például tudni véli, hogy „Anyját és Karl bácsit ötven téhen látványától és ezzel a győzelemtől fosztotta meg egy Amoco benzinkút az út innenső oldalán.” (110) A posztmodern szövegben az egységes én hiányának tételezése különös ellentmondásba kerül a metaperspektíva következetes megképződésével. A metaperspektíva megképződésének feltétele a beszélő szubjektum önazonosságába vetett hit, melyet ugyan a metafikció általában látványosan és az énoncé szintjén következetesen tagad, a reflexió lehetősége elméletileg nem lehet adott az én számára akkor, ha nem feltételezzük, hogy a nyelv legalábbis e folyamatban mint eszköz áll a beszélő szubjektum rendelkezésére.

A bizonytalan, folyton változó narráció fókusza is ingadozik. Amikor már Karl bácsi is belátja, hogy ideje békén hagyni Magdát, Peter, „az a hülye” még mindig erőlteti a fürdést. Ez a technika abban éri el a csúcst, hogy az elbeszélő lépten nyomon írástechnikai megjegyzéseivel akasztja meg a történet folyását. sőt, a kettő arányát figyelembe véve akár azt is mondhatjuk, hogy Ambrose története csak időről-időre jelenik meg a novella íródásának történetét elmonó narráció mögött. „Az eddig elbeszéltekből hiányzik az igazi dialógus, az érzékletesség is kevés, és nyoma sincs témának. Csak pazaroltuk itt a drága időt, nem történt semmi – az olvasót kétség fogja el.” (108) A technika alkalmazása meglehetősen nehézkessé teszi az olvasást, útvesztőbe viszi az olvasót. és kétségessé teszi, hogy bármilyen jelentéssalkotás sikerrel járhat. A történet az elbeszélés réseiben nyílik meg, a tökéletlen felület, háttér, alapzat repedéseiben jelennek meg az alakok és az események. „– Ne másszatok a palló alá! – morogta Karl bácsi a bajusza alatt. (110-111)” „A palló alatt üres gyufafüzetek, miegyebek a homokban.” (111) . A narrátor többször mutat rá saját elbeszélésének „realista” jellegzetességeire, melyek azonban, és ezt is gyakran emlegeti, pusztán az illúzió növelésére hivatottak. Az egyik ilyen eszköz a szöveg szereplői tulajdonságainak részletezése, melynek egy gyakori retorikai eszköze a hasonlat lehet. Az elbeszélő azonban nem egyszer félbehagyja a hasonlatokat, felmutatva azok mesterkélt, kimunkált jellegét, azt, hogy azok valami olyan mögöttes, ott nem lévő jelenséggel hozzák kapcsolatba a szöveget és az olvasást, mely látszólag természetes, a realitás hitelesebb ábrázolását segíti elő, valójában azonban mindig interpretáció. A szöveg beszélő énje az elbeszélés nehézségére, az elbeszélhető valóság határaitra reflektál. amikor így exponálja a narráció technikai megoldásait és leleplezi az

illúziókeltés eszköztárát. A fikció és a reális egymásra hatása olyan enigmatikus formákban teljesedik ki, mint: „Karl bácsi szivarfüstje arra emlékeztette az embert.” (104)

A jelentéskeresés természetesen a szöveg megkerülhetetlen tétje. Az író, a narrátor, Ambrose és az olvasó egyaránt kénytelen a kastélyban bolyongani, és mivel a tervező és a kezelő J- B-, utóbbiak eltévednek. Ambrose minden tekintetben más, mint a többiek, és ezzel természetesen semmit sem mondtunk. A jelentés keresése olyan belső imperatívusz, melyet félrevezetéssel, ellentmondással, szójátékkal lehet gátolni, és az értelmet teremtő, megragadó narratívák technikáinak felmutatásával, idézésével, megismétlésével és alkalmazásával a novella éppen ezt teszi. Ez aztán állandó önreflexióhoz vezet, szükségessé és elkerülhetlenné teszi a tükrözést és az identitás újból és újból történő megteremtését. Az allegorikus cselekmény, az olvasót elbizonytalanító narratív játékoság és kísérletezés, az ironia és a beszélő szubjektum stabilitásába vetett bizalmat az énoncé és az énonciation ellentétében közvetve is folyamatosan tudatosító metanyelv a novella meghatározó jellegzetessége. Az elvárásolt kastély a szerelem, az élet, az elme, az irodalom, a szöveg, az olvasás allegóriája, definiálhatatlan dolgoké, melyek alternatív kontextusokat biztosítanak a megértésnek. A metafikció és a reflexió lehetetlensége azonban a kastélyba való belépés elkerülhetetlen belátása. „Az útvesztőben két lényeges dolog történt. (...) Másodszor, amint képmásának a tükrökből visszaverődő végtelen során tűnődött – másodszor, amint beleveszett a töprengésbe, hogy a szemlélő jelenlétének szükségessége kizárja a tökéletes észlelés lehetőségét – mégis jobb lenne, ha ráfognánk, hogy tizenhét, bár akkor megint más dolgok tűnnének hihetetlennek – Peter és Magda kacarászása ütötte meg a fülét valahonnan az útvesztőből.” (131)

A történetről magáról egyébként el lehet mondani, hogy nagyon egyszerű, akár minimalistának is tekinthető. A kocsit, az időtlen versengés, Magda mense, a bolyongás, aztán a megmenekülés és a konklúzió metafikciós előadása azonban más gondolati háttérrel feltételez, jóllehet a világ posztmodern leírását adja. A szövegen keresztül felmerülő kérdések komplexek és nehezen átláthatók, a rájuk az irodalomban az 1960-as évek legvégén elérhető eszközökkel adható válaszok praktikuma, applikálhatósága erősen kérdéses. Ez, mint ilyenkor lenni szokott, a probléma újabb szempontú megközelítését indukálta, a válaszok meglétének kétségességén mit sem változtatva. A kortárs észak-amerikai prózairodalom maradandóbb darabjai,

irányzatai talán éppen ezért azok lesznek, melyek képesek az általuk megfogalmazott kérdések relevanciájára és a rájuk adott válaszok applikálhatóságára vonatkozó igényeknek is eleget tenni – ennek kritériumai természetesen szubjektívek, de közösségek is, a Fish által tett megkülönböztetés értelmében.

Ambrose, az olvasó, a narrátor felismeri, hogy a tökéletes reflexió eleve kizárt, saját magát sohasem láthatja végtelen sokszorozásban, tökéletesen, mert jelenléte ezt lehetetlenné teszi. Persze elképzelhető lenne segédeszközök, praktikák és fikciók segítségül hívása, de „[m]ég az üvegperiszkóp sem lenne megoldás, hisz akkor szemünk tükörképe takarná éppen azt, amit tulajdonképpen látni akarunk.” (119) Ez az alapvető kétely Barth novellájának legjobban azonosítható alapgondolata, bár a jelentés megragadása e tekintetben sem az egyetlen lehetséges célja az elveszett kastélyokban való bolyongásnak. A játékosság és az önreflexió a jelölőláncok újabb és újabb szintjeit nyitja meg – de tegyük hozzá, hogy ezek feltárása, egymás ellen való kijátszása, rendszerük bomlasztása ismét csak egy az elképzelhető emberi elfoglaltságok között. A barth-i ars poetica is kényszerpályaként, eleve kudarcra ítélt tevékenységként, bolyongásként írja le a reflexív írást és interpretációt. „Bár soha ne tette volna be a lábát az elvarázsolt kastélyba, gondolja. De betette. Aztán arra gondol, bárcsak halott lenne. De nem halott. Ezért hát másoknak fog elvarázsolt kastélyokat építeni, és ő lesz a titokzatos kezelőjük – bár szívesebben tartana a szerelmesekkel, akiknek az elvarázsolt kastélyokat építik.” (135) A mesébe illő, gondolatritmusos befejezés végül rövidre zárja a gondolatmenetet, és nyilvánvalóvá teszi A-, J- B-, az olvasó és a narrátor azonosságát, mint hogyha ez megoldással szolgálna az olvasó számára, amikor azt kérdezi: „Mi az elbeszélés tárgya?” (110) De a kérdés átfogalmazása, a nem kérdezés, a nem akarás, a tulajdonképpeni gondolkodás mégis lehetővé teszi a megértést, ha nem az egészre, hát részeire vonatkozóan. Ez pedig a legtöbb, amit valójában kívánhat az olvasó: némi fényt a repedések mögött, egy töredéket innen, egy pontos, de irreleváns részletet onnan, diszkrét diskurzusokat összekötő intertextusokat. A drámai elbeszélés cselekményének menetét szemléltető Freitag-féle A, B, C és D szöveget tartalmazó háromszög használata pedig drasztikusan visszaszorul vagy átalakul, mert csak úgy lesz képes leírni, hogy mi történik akkor, amikor az Ambrose szavait lejegyző lány könnyecseppet ejt a papírlapra, „[a]hová gyorsírással azt írta *Ahová gyorsírással azt írta* Ahová gyorsírással azt írta *Ahová gyors* és így tovább.” (133)

De nem ez az egyetlen lehetséges befejezés. Hiszen Ambrose, a narrátor és az olvasó éppen úgy, ahogy kijuthat ez elvarázsolt kastélyból, bent is ragadhat. A kötet más novellái megvilágítják ebben a tekintetben, különösen is az *Éj-tengeri utazás* című, mely egy készülődő, majd a hívogató Ő, a gömbszerű nőnemű lény felé úszó ondósejt-sereg egyik tagjának elbeszélése. A novella, - melyet egy, a Szegedi Tudományegyetem könyvtárát látogató hallgató a kölcsönzői példányban „bálnás” széljegyzettel látott el a könnyebb azonosíthatóság kedvéért, - éppen a jelentésképzés lezárhatatlanságát, a bolyongás végtelenségét jelenti ki – igaz, az elbeszélő halála által.

Mivel a reflexió e témában különösen is erős szorításba vonja a gondolkodást (természetesen a jelentésképzés lezárhatatlanságának kijelentése feltételezi a jelentésképzés lezárását), a Barth-kötet inkább szimultán, alternatív, párhuzamosan működő stratégiákat alkalmaz. Az *Éj-tengeri utazás*ban a szöveg léte bizonyítéka a javasolt megoldási mód kudarcának, a *Bolyongás az elvarázsolt kastélyban* pedig többféle véget ér. Miközben a metafikció megmarad az állandó írás és olvasás állapotában, ennek megértése meg is szünteti ezt a helyzetet. Ennek belátása újabb törekvések előtt nyit teret, és relativizálja a gyanú hermeneutikájának érvényét. Az elméletírásban és a szépirodalomban párhuzamosan megjelenő gondolati struktúrák, retorikai megoldások úgy látszik, erősebben gyökereznek meg a kritikai diskurzusban, mint magában a szépirodalomban. Eltekintve most a megkülönböztetés nehézségeitől, sőt, talán éppen a szoros kapcsolat miatt érdemes feltenni a kérdést, hogy milyen új, praktikus eredmények várhatóak még a posztstrukturalista elméletek beszédmódjainak következetes, zárt rendszerű alkalmazásától. Vajon milyen irányokba lépett, lép tovább az elméleti diskurzus, milyenek lesznek azok az értelmezési technikák, amelyek elsajátítása, alkalmazása sikerre vezeti a kísérletező interpretációt – és ezzel az értelmezőt izgalomba hozza, előnyt biztosít számára, boldoggá teszi, pénzt hoz a konyhájára, gyönyörködteti és így tovább?

Az erre vonatkozó elképzelések hiánya biztosítja a Barth szöveg érvényességét, válaszainak újszerűségét (ld. a LaSalle-t). A metafikció reflexív gondolatmenete helyt adott az újabb irodalomnak, képes volt saját határainak felismerésére: az elmélet egyelőre nem haladja meg a posztstrukturalista diskurzus határait – az innovációt a szöveg szolgáltatja.

Fürth Eszter

EGY TEMETÉS OLVASATA
(GONDOLATOK EÇA DE QUEIRÓS
JOSÉ MATIAS CÍMŰ NOVELLÁJÁRÓL)

... el akarjuk készíteni a fotóját, mondhatnánk, a karikatúráját a régi világnak, mely burzsoá, szentimentális, ájtatos, katolikus, kizsákmányoló, arisztokratikus stb.; és bemutatni gúnyt, hahotát és megvetést ébresztve a modern és demokratikus világban – előkészíteni rombadőlését.¹ Ezt a választ adja Eça önmagához intézett kérdésére: S mi célunk a realizmussal? Célkitűzései igen harcosak, s ami még fontosabb, cselekvésre buzdítanak. A felszólítást nem az alkotókhoz, sokkal inkább a befogadókhoz intézi, a „modern és demokratikus” világhoz, amitől gúnyt, hahotát, megvetést, tehát aktív részvételt vár. Az irodalmi diskurzus frontvonalát a szövegen túlra, a befogadó oldalára helyezi át. Dolgozatom célja ezen aktív olvasói magatartásmód lehetőségeinek a kimutatása Eça José Matias című novellájában.

Eça de Queirós-t a XIX. századi portugál irodalom meghatározó alakjaként, valamint a portugál irodalmi realizmus megvalósítójaként tartják számon. Mint realista szerző, igen meglepőnek tűnhet célkitűzéseivel kapcsolatban az olvasót emlegetni, hisz talán sokkal inkább illenék a valóságról, az ábrázolandó világ hű leképezéséről, a társadalmi valóság bemutatásáról, tehát láttatásról, nem pedig látásról beszélni. Mégis, érdemesnek tartom megvilágítani e jelenséget a befogadás oldaláról is, s ehhez nem csupán Eça elméleti kijelentései, de szépirodalmi munkái is bőséges anyagot szolgáltatnak.

Eça az 1871-es kaszinói konferencián elhangzott előadásában foglalta össze nézeteit *A realizmus, mint a művészet új kifejezőmódja* címmel. Itt kell megjegyeznünk, hogy a realizmus kifejezés nem problémamentes Eça

¹ „queremos fazer a fotografia, ia quase dizer a caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc.; e apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno e democrático – preparar a sua ruína.” Eça de Queirós: *Novas Cartas Inéditas*, 166. o.; idézi João Gaspar Simões: *Vida e Obra de Eça de Queirós*, 291. o.

munkásságának esetében. João Gaspar Simões így ír erről: Íme, a *realizmus* szó, mely talán a vizályt kirobbantó ok volt, ha egyáltalán volt bármiféle vizály. Tény, hogy Antero de Quental sosem szimpatizált ezzel a kifejezéssel. Maga Eça de Queirós, évekkel később, az *Amaro atya bűne* második kiadásának végül kiadatlan előszavát írva, meglepettnek tűnt, hogy Braziliában egy iskola alapítójaként említik, mely a „Realista” nevet kapta.²

Eça realizmusa tehát nem azonosítható teljes egészében a hagyományos realista fogalmakkal. Nézeteit elsősorban Proudhon és Taine munkássága befolyásolta. Proudhon forradalmiságról alkotott elméletét továbbgondolva vizsgálta az irodalom hatásmechanizmusait. A társadalom ábrázolását oly módon látta megvalósítandónak, hogy az visszahasson a bemutatott közegre, céljának a morális ember létrehozását tartotta. „A »70-es nemzedék« a forradalom és a cselekvés, a nagy tettek bűvöletében él, tagjai azonban a cselekvést azonosítják az irodalommal és viszont (Eça de Queirós például ebben az időben Portugália »legnagyobb költőjének« a fölfedező hajóst, Vasco da Gamát tartotta)”³ Bár a kaszinói konferencia idejére Eça elképzelései finomodtak, mégis, az irodalmi cselekvés gondolata továbbra is fontos szerepet töltött be nézeteiben.

A továbbiakban az irodalom, mint cselekvés gondolatát, a bemutatás általi viselkedés- és vélekedésformálást fogom továbbgondolni Eça egy novellája alapján. Az a cselekvés, melynek felszólítása kirajzolódni látszik az általam vizsgált szövegből továbbmutat a művészet társadalmi jelentőségén, és tágabb, az irodalom, az írás elméletéhez kapcsolódó problémákat is felvet.

Eça realista elképzeléseinek megfelelően a szöveg az a terület, ahonnan a cselekvés kiindulhat: itt van kódolva az a felszólítás, mely befolyásolja, aktivizálja olvasóját. A felszólítás dekódolása azonban csak az olvasatban ölthet testet, tehát a szöveg aktivizáló ereje csak magában az olvasóban valósulhat meg.

Az elsődleges cselekvés a valamit kiolvasni vágyásban érhető tetten. Eça esetében azt a morális, társadalombíráló, ostromozó tartalmat lehetne itt megemlíteni, melynek majd a cselekvés kiváltójaként kellene működnie.

² „A palavra *realismo*, eis, talvez, o pomo da discórdia, se alguma discórdia houve. De facto, Antero de Quental nunca simpatizou com esse termo. O próprio Esa de Queirós, anos depois, ao escrever o prefácio, que deixou inedito, à segunda edição de «O Crime do Padre Amaro», se mostra surpreendido por ser apontado no Brasil como fundador de uma escola, a que se dava o nome de «Realista».” João Gaspar Simões: *Vida e Obra de Eça de Queirós*: 293. o.

³ Pál Ferenc: *Eça de Queirós és a realizmus*: 21. o.

Babarczy Eszter ezeknek a tartalmaknak a kiolvasását az értelmezés (és nem a szöveg) szerves velejárójaként értelmezi: „noha az irodalom nyilvános beszéd, nem keverhető össze a politikai megnyilvánulásokkal, s így aztán semmiféle helyes nézet vagy morális érték sem kérhető számon rajta. Ami számon kérhető, az az igényesség, s egyfajta kultúra, amely ezt az igényességet értelmezni tudja, méghozzá mindazon eszközzel, amellyel általában magunkat és a világot értelmezzük. A mű így az értelmezésben kap erkölcsi vagy politikai dimenziót, de ez a dimenzió éppolyan szorosan hozzátartozik az értelmezéshez, mint bármilyen formalista vagy irodalomtörténeti elemzés.”⁴

Eça szövegeinek társadalombíráló, morális tartalmát is érdemes megvizsgálni a befogadás oldaláról, mint az olvasás eredményét szemlélni. A „morális ember megalkotása”, melyet Eça célul tűzött ki maga elé, magának az értelmezésnek a tulajdonságaként értékelhető. A feltételezett szerzői szándékkal való együttműködés hajlandósága már maga is befogadói tevékenység, mely szükségszerűen vezet a véleményalkotás és -módosítás cselekvéséhez. Így tehát az olvasás aktusában kibontakozó társadalmi, morális tartalom előbukkanása is cselekvésként értékelhető, nem pedig a szövegben megbúvó passzív tartalomként.

A szöveg instrukcióival való együttműködésen túl azonban létezik egy második aktivitás is, melyet az olvasás generálhat. Umberto Eco eszményi olvasójának tevékenységét egyrészt az együttműködés, másrészt a reflexív készség jellemzi. „Szerencsére minden szöveg legalább két eszményi olvasót vesz célba: az elsőnek együtt kell működnie a szerzővel, csakis így értelmezheti a szerző szándékának megfelelően a szöveget; a másodiknak azonban az a dolga, hogy leírja – és értékelje –, miképpen hozza létre a szerző az első szint olvasatát.”⁵

Összefoglalva tehát az olvasás (mint cselekvés) egyrészt az olvasói együttműködést (szöveggel együtt látás), másrészt az értékelést (a szövegre rálátást) aktivizálja. Eça célkitűzése, mely szerint az első olvasói lépésből (vagyis a szöveggel együttlátásból) szükségszerűen ki kell bontakoznia egy társadalmi cselekvésnek (vagyis a társadalom visszasságaira való ráébredésnek, majd pedig a változtatásnak) látszólag ettől részben eltérő szerkezetet követ: eszerint a cselekvés kilép a (szűken értett) irodalom teréből, és a társadalmi valóság területén jelentkezik. Eça cselekvő irodalmi elméletét azonban az

⁴ Babarczy Eszter: *A ház, a kert, az utca*; 111. o.

⁵ Umberto Eco: *Levél az eszményi olvasónak*, 81. o.

irodalom területén belül maradvá is értelmezhetjük: a szöveg az értékelési mechanizmus beindításával bírja aktivitásra olvasóját.

... a realizmus a művészet tagadása a művészet által, a konvencionális, a patetikus és az érzelgősség száműzése. ... a realizmus a romantika elleni reakció...⁶ – írja Eça. A művészet tehát önmagán belül hajtja végre a tagadást. Ennek megfelelően a befogadás második értelmezői aktusa, a szövegre való rátekintés, magában foglalhatja a változtatás, a társadalmi cselekvés aktusát is. Romantika és realizmus összeesapását ebben az esetben nem csupán kulturális, de társadalmi aktusnak is tekinthetjük. A portugál kulturális és társadalmi fejlődés szoros összefonódásának eredménye, hogy együttesen beszélhetünk a romantikával való leszámolás igényéről és az irodalom társadalombíráló funkciójáról. Az irodalom elméletének változása a befogadói magatartás formálódását, közvetetten pedig a társadalom átalakulását igényli. A romantikával való leszámolás tehát legalább annyira társadalmi, mint művészeti törekvés.

Az önmagát belülről bomlasztó, megváltoztató művészeti törekvések már korábban is megfigyelhetők voltak a portugál irodalomban. Almeida Garrett *Utazás szülőföldemen* című munkája a regény a regényben szerkezettel igyekszik rámutatni a kor társadalmi és kulturális állapotára. A szöveg egyes szám első személyű narrátora Lisszabontól Santarém-ig vezető útjának történetét meséli el, bemutatva a táj állapotát, az ott élő emberek viselkedését. Mindeközben azonban beékel egy romantikus történetet is, mely a zöld szemű „csalogányos” lány, Joanhina életét, szerelmi megpróbáltatásait meséli el. A betét bővelkedik a romantikus irodalmi elemekben: családi titok, melyre csak a történet végén derül fény; a várostól távoli, békés, a boldogság távoli szigetét idéző, idilli házikó; hirtelen feltörő szerelmek; kolostorba vonuló szerelmesek. A történet egyes elemei már a paródia határát súrolják; így például a főhősben, Carlos-ban szinte nevetséges hirtelenséggel fellobbanó szerelmek, melyek érintik a történetben felbukkanó összes fiatal lányt.

Ugyanakkor az utazást elmesélő kerettörténet realista jegyeket hordoz: a táj leírása, az utastársak viselkedésének, párbeszédeinek bemutatása a korabeli Portugália állapotát hivatottak lefesteni. Ezt hangsúlyozandó, a narrátor rögtön a regény elején kiemeli realista nézőpontját. A szöveg a kor

⁶ „o realismo... é a negação da arte pela arte; é a proscricção do convencional, do enfático e do piegas. ... o realismo é uma reacção contra o romantismo...” António Salgado Júnior: *História das Conferências do Casino*, 55.o.; idézi João Gaspar Simões: *Vida e Obra de Eça de Queirós*, 304. o.

Portugáliájának egy darabkáját végigpásztázva mutat be egy romantikus (helyenként túlzottan is romantikus) történetet. A szálakat összeolvassza egy korkép tárulhat fel előttünk: az utazás során bemutatott Portugália romantikus szemlélete. Nem csupán a társadalmat, de a kultúrát is lefesti a szöveg: az ábrázolt világhoz tartozó korízlést tárja elénk, mely a romantika szabályaihoz alkalmazkodó történeteket kedveli. A befogadó, Garrett szövegével együtt haladva, majd azt értékelve láthatja együtt a kétféle írás- és szemléletmódot, valamint az ábrázolt társadalmi jelenséget.

Hasonló keretes szerkezet figyelhető meg Eça *José Matias* című novellájában is. Szintén egy egyes szám első személyű narrátorral találkozunk, aki a fő cselekményszál mögött egy szerelmi történetet mesél el. A szerkezetet azonban tovább bonyolítja az a dialogikus forma, amelyen keresztül a narráció történik. Időnként Almeida Garrett narrátora is „kiszól” az olvasóhoz, Eça novellájában viszont az alapszituációt jelenti a narrátor és megszólítottja közötti „társalgás”.

Ecának több novellájában is találkozhatunk a kerettörténeten belüli, párbeszédes formában előadott történettel. Az *Egy szőke lány különbségei* vagy az *Egy lírai költő* a narrátor és a történet hőisével való párbeszédben rajzolódik ki. A *José Matias* esetében azonban a beszélgetőpartner, a megszólított, nem egyszerűen a történet szereplője. Ahogyan Maria Lúcia Lepecki jellemzi a hallgatóság funkcióját betöltő alakot: a narrációban nincs informatív szerepe; passzív; anonim; a tagadás princípiuma: nem birtokol, nem tud, nem narrál, csak „túlél”, számára az egyetlen lehetséges aktivitás a hallgatás.⁷ Ahogyan Lepecki is megjegyzi, a hallgató az olvasóval mutat rokonságot.

„Milyen kellemes délutánunk van, kedves barátom!”⁸ – szólítja meg hallgatóságát a narrátor a novella első mondatával. A megszólítottak tehát mi magunk, befogadók vagyunk. A novella a történet a történetben szerkezet által, mellyel a betéttörténet metatextusát képezi, az olvasót is tematizálja, rámutatva ezáltal a befogadás aktusára is.

„José Matias temetésére várok – José Matias de Albuquerque-nek, Garmilde vicomt unokaöccsének a temetésére”⁹ – folytatódik a szöveg. Amint elkezdődik a novella, azzal találkozhatunk, hogy a főhős meghalt. Történetét a minket megszólító narrátor meséli el, ő a történetet megalkotó figura, ily módon a szerzőt tematizáló alakként kezelhetjük, aki kommunikációt folytat

⁷ Maria Lúcia Lepecki: *Eça na Ambiguidade*; 66-67. o.

⁸ Eça de Queirós: *José Matias*, ford.: Pál Ferenc; in.: *Egy szőke lány különbségei*; 92. o.

⁹ *José Matias*, ford.: Pál Ferenc; 92. o.

hallgatóságával. velünk, a történetben is tematizált olvasókkal. Történetünk főhőse azonban halott, s csak akkor kel újra életre, amikor olvasni kezdjük életét, vagyis a befogadás aktusában. Az olvasás folyamata azonban nem azzal kezdődik, hogy megismerjük José Matias történetét, hanem a temetési ceremóniát bemutató kerettörténettel. Ez szintén egy befogadási aktus eredménye, ti. azé, hogy a kezünkbe vett *José Matias* címet viselő novellát olvasni kezdtük. Ez a tettünk szintén egy olvasás által elkövetett tett eredményez, vagyis a történet kezdő állapotának befogadás általi megalkotását. Ez pedig nem más, mint José Matias halála. Vagyis főhősünket voltaképp épp mi, befogadók öltük meg azáltal, hogy a történet olvasásába kezdtünk. Ez az aktus megismétlődik a második cselekményszálon, ahol José Matias-t saját szerelmi története, annak felidézése, olvasása öli meg.

Vizsgáljuk most meg a novellában megjelenő narrációs szinteket és az általuk megjelenített funkciókat! A kerettörténet, a temetés jelenetében a narrátor, az önmagát filozófia professzorként bemutató alak, a szerző funkcióját jeleníti meg azáltal, hogy egy narratíva megalkotójaként definiálódik. Mellette szükségszerűen kirajzolódik hallgatóságának körvonala, vagyis a befogadói pozíció. A második narratív szinten José Matias történetét ismerhetjük meg. Ennek szerzője a már korábban megismert elbeszélő, a filozófia professzor, főhőse pedig maga José Matias.

Itt meg is állhatnánk a narratív szintek elkülönítésében, ha nem kiáltana további vizsgálódások után Matias történetének néhány szembeötlő eleme. José Matias szerelmének furcsasága, hogy nem valósul meg. Plátói kapcsolata az „isteni” Elisával első pillantásra csak a romantika eszköztárának egy ismert elemét idézi. ám jelen esetben a motívum hangsúlya túlmutat a romantikus irodalom egy jegyének groteszk túlfokozásán. José Matias egy olyan szerelmi narratíva szereplője, melyben ő az egyedüli hős, s egyben a történet egyetlen alakítója is. Partnerét, Elisát nem avatja be a cselekménybe, mikor az belépni igyekezne, szigorúan kívül rekeszti őt a történet határain. Ezen a narratív szinten nincs szerelem, mely megtörténne, csupán egy szerelem, melyet José Matias kitalál. megalkot, szemben a filozófia professzor szerzőségével kialakuló szinttel, amely ezt a kitalációt foglalja történetbe, és látja el kommentárral. Megállapíthatjuk tehát, hogy José Matias szerelmének története egy újabb narratív szintet alkot, melynek szerzői funkcióját maga José Matias tölti be.

José Matias-t szerelmi története öli meg a romantika szabályai szerint: önmagát tönkretéve, tébolyult állapotban végez vele a februári hideg, melybe szerelmi szenvedései sodorták. José Matias története a fizikális halál

megmutatásával húzza alá a szerző olvasás általi megsemmisülésének barthes-i mechanizmusát. „az írás lerombol mindenféle hangot, minden eredetet”¹⁰ – írja Barthes. Az olvasás, mely minden szöveget íté és most ír meg, a szerzői eredet ellen fordul. A *José Matias*-ban ez a szerkezet igen élesen rajzolódik ki: a filozófia professzor elmeséli, hogyan volt befogadója José Matias történetének. Az elmesélés által szerzővé válik, vagyis az általa befogadott történet szerzőjének megsemmisítésével olvasó-szerzővé avatja az értelmezés.

A novella kezdeti állapotában a szerelmi szálban tematizált szerzői funkció temetésén veszünk részt mi, olvasók. A helyzet meglepő, s valóban, ahogyan a filozófia professzor el nem hangzó kérdéseinkre adott válaszaiból kiderül, a szövegen belül is meglepődünk a szituáció furcsaságán, sőt, csak hosszas húzódozások után engedünk elbeszélőnk (a tematizált szerző) nógatasának, s veszünk részt a szertartáson: „Miért nem jön el, és kíséri el, kedves barátom, ezt a nem mindennapi fiatalembert a Prazeres temetőbe? Béreltem egy számozott fiákert a Társaságtól, ahogy ez egy filozófia professzorhoz illik... Mit mond! Világos nadrágot visel! De drága barátom! Az együttérzés tárgyasulásának nincs még egy olyan hitványul anyagi formája, mint a fekete kasmír. Ez az ember pedig, akit most temetünk, minden ízében a szellem világához tartozott!”¹¹

Vizsgáljuk most meg, miféle szerzői figurákkal találkozhatunk a novella különböző narratív szintjein! José Matias a „szellem világához tartozott”, „era um grande espiritualista”.¹² Eça az espiritualista szót alkalmazza, mely valóban szellemit jelent, ám annyiban különbözik magyar megfelelőjétől, hogy az espírito, vagyis lélek szóból származik, beemelve ezáltal a szövegbe a lelki, érzelmességre utaló tartalmakat is. Feljebb, José Matias leírása szintén érzelmes, a lelki viharok embereként mutatja be a hőst, s története is ennek megfelelően alakul.

Ezzel szemben a filozófia professzor a ráció embereként mutatja be magát: „Nos, ez a José Matias nyugtalanító ember volt egy olyan valaki számára, aki, mint ahogy én is, szereti, ha az életben minden a logika szabályai szerint történik, és megkívánja, hogy a kalász annak rendje és módja szerint keljen ki a magból.”¹³ Mindezeket figyelembe véve, hasonló szerkezet bontakozik ki a szemünk előtt, mint Almeida Garrett *Utazás szülőföldemen*

¹⁰ Roland Barthes: *A szerző halála*; 50. o.

¹¹ Eça de Queirós: *José Matias*, ford.: Pál Ferenc; 93. o.

¹² Eça de Queirós: *José Matias*; in: Eça de Queirós: *Contos*; 167. o.

¹³ Eça de Queirós: *José Matias*, ford.: Pál Ferenc; 93-34. o.

című regénye esetében. A realista szerzői funkciót megjelenítő kerettörténet magába zár egy romantikus művet, melyre ezáltal képes rámutatni, értelmezni sajátosságait. Jelen esetben a filozófia professzor realista szerzői alakja a romantikus szerzői funkció temetésén vesz részt, s ebben partneréül magát az olvasót választja, hogy cselekvő alanya legyen a romantika halálának, s a realizmus előre törésének.

Meg is érkezünk Eça de Queirós realista irodalomszemléletéhez, mely a befogadó cselekvő közreműködését, a művészetben belüli művészetrombolást célozza meg. José Matias-nak, mint a romantika szerzői figurájának ábrázolására több utalást is találunk. „José Matias igazából hat éve halt meg. drága barátom. élete felívelő korszakában. Az, amit ott visznek, bomlófélben. bojtokkal díszes fatáblák közé zárva, egy ismeretlen, névtelen alkoholista porhüvelybe, akivel egy kapualjban végzett a februári hideg.”¹⁴ José Matias itt a portugál irodalomban „önmagát túlélte és betegessé fajult romantikus irodalom és romantikus életérzés”¹⁵ megtestesüléseként jelenik meg, melyet Eça és társai temetni kívántak.

Eça így ír a romantikus regényről: Ez a regény a házasságtörés dicsőítése. Semmit sem tanul, semmit sem magyaráz; nem rajzol karaktereket, nem vázol temperamentumokat, nem elemez szenvedélyeket. Sem pszichológiája, sem cselekménye nincs. A sápadt Júlia a kövér António felesége leveti bilincseit, melyek férje uralmához kötik, és lírikusan a sovány és kócos Artur karjaiba omlik. Az érzékeny olvasó legnagyobb megrázkódtatására, és a hűtlen feleség mentségére szolgál, hogy António dolgozik, mely a burzsoázia szégyene, Artur pedig csavargó, ami romantikus dicsőség. S e bordélyházi dráma az, melyre a becsületes nők érzékenységük könnyeit ontják 1850 óta!¹⁶

¹⁴ Eça de Queirós: *José Matias*, ford.: Pál Ferenc; 93. o.

¹⁵ Pál Ferenc: *Eça de Queirós és a realizmus*; 19. o.

¹⁶ „«O romance, esse, é a apoteose do adultério. Nada estuda, nada expilca; não pinta caracteres, não desenha temperamentos, não analisa paixões. Não tem psicologia nem acção. Júlia pálida, casada com António gordo, atira as algemas conjugais à cabeça do esposo, e desmaia líricamente nos braços de Artur, desganhado e macilento. Para maior comoção do leitor sensível e para desculpa da esposa infiel, António trabalha, o que é uma vergonha burguesa, e Artur é vadio, o que é uma glória romântica. E é sobre este drama de lupanar que as mulheres honestas estão derramando as lágrimas da sua sensibilidade desde 1850!...»” Eça de Queirós: *Uma Campanha Alegre*, vol. 1, 19-20. o.; idézi João Gaspar Simões: *Vida e obra de Eça de Queirós*; 298. o.

José Matias fantáziált szerelmi története is e fenti elemekből építkezik: a férjezett szépséges Elisa és kövér, cukorbeteg férje, Matos Miranda mellett megjelenik a munkát nem végző, mégis élőkélően élő burzsoázia tipikus jellemvonásait viselő José Matias. Később, mikor Elisának új férje lesz, aki elbitorolja nem csupán Elisa szívét, de José Matias tulajdonságait is (fiatal, nem dolgozik, jelzáloggal terhelt földek tulajdonosa), főhősünk egy másik, még romantikusabb pozíciót ölt magára megvalósulatlan szerelmének történetében, az „egzaltált”, önromboló figura szerepét. Végül, mikor Elisa szeretőjével él, amely gesztus ismét elbitorolja José Matias korábbi, a társadalmi vélekedéssel szembeszálló magatartásmódját, Matias csavargó lesz, ami újra képes romantikus ellenpontként szolgálni az imádott nő társához képest.

A filozófus professzor ezt a romantikus cselekményszálát fogja össze elbeszélésével, valamint kiegészíti értékítéletével, José Matias megmagyarázhatatlan cselekedeteinek pszichológiai magyarázatát adva. Egy realista szerző alakja bontakozik ki előttünk, aki (Eça elvárásainak megfelelően) a belső történetet pszichologizálással, a szenvedély elemzésével telíti, valamint írói tevékenysége során tudományos megfontolásokkal is él – erre utalhatnak tudományos munkáinak említései.

A kerettörténetként szolgáló szövegrész, mely a belső cselekményszál metatextusát adja, a romantikus irodalom életképtelenségét, szerzői figurájának halálát tárja elénk, melyben az olvasó, értelmezői tevékenysége révén cselekvő partnerként, aktív résztvevőként van jelen. Így tehát a realista ábrázolásra való rálátás, a szöveggel való együttműködés, majd pedig az értékelés létrehozta Eça cselekvő irodalmát a szöveg határain belül.

A novella realista kiáltványként való értelmezésén túl, nem hagyhatunk figyelmen kívül egyéb, irodalmi jelenségekre utaló jeleket, melyek más, tágabb elméleti problémák irányába mutatnak. A novellában igen nagy hangsúllyal szerepelnek a más szövegekre való utalások. A filozófia professzor saját írásait emlegeti, amikor igyekszik meghatározni a José Matias életében eltelt időt. Önmagát is írói tevékenységével jellemzi: „én is, aki pedig akkoriban már bőséges jegyzetekkel láttam el Hegelt, három szenvedélyes napon át imádtam ezt a nőt, és írtam hozzá egy szonettet...”¹⁷

A filozófia professzor önmagát, tudományos teljesítményét használja jellemzéséhez. A Matiasra vagy Elisára vonatkozó megállapítások szintén más szövegeket idéznek, ám ezek már a világirodalom más, ismert toposzait hozzák be a szövegbe. A szerelem kellékei, a kert, a Lugasos Ház, a romantika

¹⁷ Eça de Queirós: *José Matias*, ford.: Pál Ferenc; 96. o.

irodalmának eszköztárából válogat. Elisa jellemzése is más szövegek által történik: „Kedves barátom, ismeri (legalábbis hírből, ahogyan a trójai Helénát, vagy Inês de Castro-t ismerjük) a gyönyörű Elisa Miranda-t, a »Lugasos Ház« Elisa-ját...”¹⁸ Elisa-t irodalmi előzményekből ismerhetjük, a hagyományból, „pelo menos de tradição”¹⁹, vagyis az irodalmi tradícióból. A szerelmi történet. Elisa, maga José Matias is az irodalmi hagyományból felépített szöveggyűjtemény. A filozófia professzor a novella elején felhívja rá a befogadó figyelmét, hogy José Matias-t már ismeri, az olvasó pedig kénytelen felismerni a halottat: „Ön bizonyosan ismerte...”, majd később: „Pedig ön. kedves barátom, egy alkalommal, amikor José Matias Porto-ból visszatérően megállt Coimbra-ban, még együtt is vacsorázott vele a Paço do Conde-ban!”²⁰ Természetesen ismerjük őt, hiszen az irodalmi előzményekből épül fel, melyekkel mi, olvasók korábbi befogadási aktusok során már találkoztunk, olvasói tudatunk részei. Itt a szöveg újra befogadói aktivitásunkat kívánja, mégpedig a szövegrészletek, sémák, motívumok felismerésére, intertextusként való értelmezésére szólít fel.

E jelenség részletesebb vizsgálatához egy, a *José Matias*-ban megjelenőhöz igen hasonló struktúrát hívok segítségül. Az idézetek, vendégszövegek összefűzésének módja a novellában rokonságot mutat azzal a formával, amit Roland Barthes szerelmes beszédnek nevez. Barthes *Beszédtörödékek a szerelemről* című munkájában a szerelmes nyelvi aktivitásának termékeit idézi fel „alakzatok” formájában. „Az alakzat nem más, mint a munkában lévő szerelmes” – írja Barthes – „Az alakzat élesen körvonalazott (mint egy jel) és emlékeztetés (mint egy kép vagy egy mese). Egy alakzatnak akkor van létjogosultsága, ha legalább egyvalaki azt mondhatja: »Milyen igaz! Ezzel a nyelvi jelenettel már találkoztam valahol!«”²¹ Barthes alakzatainak „már-olvasottságát” garantálja azzal, hogy a törödékeket idézetekkel, utalásokkal szövi át. Ez a szerkesztési mód jelentkezik José Matias szövegében is: utalások, idézetek szövedékét olvassuk az állandó felismerés élményével.

A párhuzam érdekességét fokozza, hogy José Matias halálának története egy ismert legendára utal, melyet Barthes is bevett könyvébe: „Egy mandarin szerelmes volt egy kurtizánba. »A magáé leszek, mondta a lány, ha

¹⁸ Eça de Queirós: *José Matias*, ford.: Pál Ferenc; 95. o.

¹⁹ Eça de Queirós: *José Matias*; 168. o.

²⁰ Eça de Queirós: *José Matias*, ford.: Pál Ferenc; 92. o.

²¹ Roland Barthes: *Beszédtörödékek a szerelemről*, ford.: Albert Sándor; 16. o.

száz éjszakán át vár rám a kertemben egy zsámolyon ülve, az ablakom alatt.« A kilencvenkilencedik éjszakán a mandarin felállt, hóna alá csapta a zsámolyt és elment.”²² José Matias is várakozik Elisa ablaka alatt, ám nem hagyja el őrhelyét. csak halálával. José Matias elpusztul, feloldódik a hagyomány követésében. A mandarin elhagyta őrhelyét, hogy fenntartsa a távoli szerelem élményét, így tett José Matias is, aki élete végéig várakozott Elisára.

„Amit meg akarok ismerni (a szerelem), az maga a nyersanyag, amit felhasználok, hogy beszéljek róla (a szerelmes beszéd).”²³ – írja Barthes a szerelmes beszéd alakzatairól. Itt ismét párhuzamba állítható két szöveg. José Matias esetében is annak értelmezésére törekszünk, ami megszólal, vagyis az irodalmi szövegben megjelenő funkciókat kívánjuk megérteni egy irodalmi szöveg által. Azt láthatjuk, hogy az egyes funkciók az idézett szövegek egyes csoportjához társíthatók, a figurák ezeket a halmazokat fogják össze, és mutatnak rájuk – önmaguk által, egy szövegcsoporthoz mutat rá önnön szövegiségére.

A filozófus professzor és José Matias szerzői alakja is szövegtöredékekből, idézetekből épül fel. Michel Foucault hasonlóképp jellemzi a szerzői funkciót: „a szerzői név nem egyszerűen egy diskurzus eleme (amely lehet alany vagy bővítmény, amit névmás bármikor helyettesíthet stb.) Jelenléte klasszifikációs funkciót lát el: az ilyen név lehetővé teszi bizonyos számú szövegek csoportosítását, elhatárolását, közülük egyesek kizárását, s e szövegek másokkal való szembeállítását. A szerzői név a szövegek között is kapcsolatot létesít”²⁴ – írja Foucault.

A filozófus professzor szerzői alakja esetében neve összefoglalja tudományos munkáit, valamint az általa elmesélt történetet José Matias-ról. José Matias szerzői alakja is szövegeket foglal össze, ám azokhoz nem olyan módon kapcsolódik szerzői neve, ahogyan azt a filozófus professzor esetében megfigyelhettük. José Matias intertextusokból építkezik, számtalan apró irodalmi elemet épít össze egy szöveghalmazzá, melyet az ő szerzői neve foglal egyetlen alkotói egységbe. A szerző figurája tehát úgy jelenik meg olvasói tekintetünk előtt, ahogyan arról Foucault írt, vagyis szövegek csoportosítójaként: „A szerzői név sem a személy polgári állapotának, sem a műbeli fikciónak nem képezi részét; azon a törésvonalon helyezkedik el, amely a diskurzus új csoportjait és sajátos létezés módját hozza létre.

²² Roland Barthes: *Beszédtöredékek a szerelemről*, ford.: Albert Sándor; 58. o.

²³ Roland Barthes: *Beszédtöredékek a szerelemről*; ford.: Albert Sándor; 79. o.

²⁴ Michel Foucault: *Mi a szerző?* ford.: Erős Ferenc; 29. o.

Következésképpen azt mondhatjuk, hogy kultúránkban a »szerző« olyan funkció, amellyel bizonyos szövegek el vannak látva, mások pedig nem.”²⁵

Olvasóként felismerjük az egy halmazba sorolható töredékeket, csoportosítjuk. és – a szöveg utasításait követve – megnevezzük őket. Így konstruáljuk meg a novellában feltűnő szerzői funkciókat, melyeket aztán a romantika vagy a realizmus kategóriájába sorolunk az alattuk felhalmozott töredékek szerint. E fenti értelmezés alapján a romantika és a realizmus szerzői funkciója sem más, mint a szövegrészleteket csoportosító olvasói aktivitás terméke. Eça gondolata, mely a befogadó aktív részvételét hívta segítségül a romantikával való leszámoláshoz és a realizmus térhódításához, továbbíródott, és az olvasás általános jellegzetességére mutatott rá.

Eça novelláját értelmezve nem csupán realista irodalmi törekvéseket, de az irodalomra általában vonatkoztatható megfontolásokat olvashatunk ki. Eça cselekvő irodalom-felfogásának nézeteit továbbgondolva az olvasó aktív szerepén túl a szerzői funkció sajátosságait is felfedezhettük a szövegben. A meglepő, olvasóját a szövegbe bevonó dialogikus forma így nem csupán a XIX. századi portugál irodalomnak, de napjaink kérdésfeltevéseinek is bőségesen kínál csemegézni valót.

²⁵ Michel Foucault: *Mi a szerző?* ford.: Erős Ferenc; 30. o.

Felhasznált irodalom

- Babarczy Eszter: *A ház, a kert, az utca*. Balassi Kiadó, Budapest, 1996.
- Barthes, Roland: *Beszédttöredék a szerelemről*. ford.: Albert Sándor; Atlantisz Kiadó, Budapest, 1997
- Barthes, Roland: *A szerző halála*. in: *A szöveg öröme*. ford.: Babarczy Eszter; Osiris Kiadó, Budapest, 1996.
- Eco, Umberto: *Levél az eszményi olvasónak*. ford.: Ádám Péter; in: *Pompeji*, 1991/3.
- Eça de Queirós, José Maria: *José Matias*. in: Eça de Queirós: *Contos* Publicações Europa-América; Mira-Sintra; Sine data.
- Eça de Queirós, José Maria: *José Matias*. ford.: Pál Ferenc; in: Eça de Queirós: *Egy szőke lány különkségei*; Íbisz Könyvkiadó, Budapest, 2002.
- Foucault, Michel: *Mi a szerző?* in: *Világosság* 1981/7.
- Garrett, Almeida: *Utazás szülőföldemen*. ford.: Lukács Laura. Íbisz Könyvkiadó, Budapest, 1999.
- Lepecki, Maria Lúcia: *Eça na Ambiguidade*. Jornal do Fundão, Lisboa, 1974.
- Pál Ferenc: *Eça de Queirós és a realizmus*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1995.
- Simões, João Gaspar: *Vida e Obra de Eça de Queirós*. Livraria Bertrand, Lisboa. 1973.

Zanin Éva

A DIVAT OLVASATAI

„A divatörület olyan kór, mely leggyorsabban
a megfékezés útján terjed.”

Dr. Bubó

„A kultúrtörténetben a divat hasonló jelenség, mint a piac
a gazdaság történetében. Jól ismerjük, megvan róla a véleményünk,
tisztában vagyunk korlátaival. Mégis újra és újra ámulatba kell esnünk
töretlen vitalitásán, hatékony működésén.”

Klaniczay Gábor

„...és az embernek ismernie kellett a kódokat, hogy tudja,
hogyan működnek a dolgok ebben a világban...”

Victor Ward (aka Victor Johnson)

Dolgozatomban az irodalmi szövegek komparatív interpretációs megközelíthetőségének kérdéséhez kívánok hozzájárulni azon posztmodern szövegek esetében, melyek struktúráját és retorikai stratégiáit a divat jeleinek szövegszerű megjelenései, valamint a divat működésmódjának jelentéstani sajátosságai befolyásolják. Érdeklődésem középpontjában az a kérdés áll, hogy a divat jeleinek irodalmi szövegekben való szerepeltetése milyen konstrukcionális és narratív változásokat idéz elő, hogyan körvonalazható az a referenciatartomány, melyhez a divat jelei visszacsatolnak, és vajon dekódolásuk során milyen implicit jelentésrétegeket azonosíthatunk a szövegekben.

Egy, Bret Easton Ellis *American Psycho* című regényéből választott szövegrészlet olvasásán keresztül szeretném bemutatni azokat a lehetséges értelmezési horizontokat, melyeket egy irodalmi szövegben működő divatkódok implikálhatnak¹. Az ellisi narratíva egyik legszembetűnőbb

¹ A hivatkozott fejezet címe: Business Meeting (105-111.) In: Bret Easton Ellis: *American Psycho*, Picador, London 1991. Magyar nyelven: *Értekezlet* (152-159) In: Bret Easton Ellis: *Amerikai Psycho* (Ford.: Bart István), Európa Könyvkiadó, Budapest 1999.

sajátosságát jelenti az a referenciális jelölési rendszer, melynek során karaktereinek tulajdonságcsoportjait a populáris kultúra – és ezen belül a divat – jeleivel határozza meg. Ez az elbeszélői stratégia a kultúra jeleinek dekódolására irányuló befogadói magatartást motivál, ami azonban egyrészt nem hagyhatja figyelmen kívül a valóság fogalmának bizonytalanságát, másrészt azt, hogy a szövegben szerepeltetett autentikus referenciák a világra való vonatkozás értelmében nem referenciálisak. (Medgyes 2003.) Véleményem szerint hasznos lehet egy olyan interpretációs módszer, amely a divat-kódok retorikailag tudatos olvasásával megkísérli lokalizálni azokat a stílusrétegeket és horizontokat, melyeket a populáris kultúra regiszteréből egy fikcionális térbe emelt jelek implikálnak.

Ruth P. Rubinstein hívja fel a figyelmet arra, hogy a divat (fashion) értelme rendszerint összekeveredik a ruházat (clothing) jelentésével, holott a kettő nem azonos. Az előbbi egy időszak vágyott megjelenési formáira (pl. a későközépkori csőrös cipő), míg az utóbbi a ruházat darabjainak kialakult sémáira vonatkozik (pl. cipő). Jórészt ez a tévedés tehető felelőssé azért, hogy a ruházat különböző megjelenési formái, valamint a használatukat irányító szabályok adekvát meghatározása és magyarázata olyan sokáig váratott magára.² (Rubinstein 1995: 3.)

A divat teoretikus megközelítésekor a terminust a *fashion* értelmében vett divatként értelmezem, elfogadva, hogy legszembevetőbb megnyilvánulási formája az öltözködés, és az általam vizsgált szövegrészlet is leggyakrabban ezt az aspektust hozza működésbe. A divat jeleinek retorikai alapú megközelítése szükségessé teszi a kultúraanalízis fogalomtárának használatát egy olyan interdiszciplináris diszkurzusban, amely elsősorban az irodalom szövegei és a kultúra szövegei közti intertextuális kapcsolatrendszerre összpontosítva megkísérli az irodalmi szövegeket kulturális kontextusuk heterogeneitásának kimutatásával vizsgálni. (Medgyes 2003.)

A jelenség elméleti megközelítése társadalomtudományos bázisról indul, ahonnan nézve a társadalmi megkülönböztető jelek eloszlásának kontextusaként definiálódik. Klaniczay Gábor *Miért aktuális a divat?* című tanulmányában a divat társadalmi szerepét a következőkben foglalja össze:

² Saját munkáját hiátustöltőnek szánja. Véleménye szerint a társadalomtudósok nagy része természetesnek veszi, hogy az egyén ruházata meghatározott jelentéssel bír. Felismerik, hogy a viselet kifejezhet bizonyos viselkedéssel kapcsolatos társadalmi elvárásokkal szembeni ellenállást, vagy éppen a hozzájuk való alkalmazkodást, de csupán néhány tudós kísérelt meg rendszerszerűen gondolkodni az öltözködés jelentéséről és jelentőségéről. (Rubinstein 1995)

A divat a társadalmi megkülönböztető jelek eloszlásának olyan modern rendje, amely egyfelől a hagyományos társadalmi megkülönböztetések léteire épül, és ugyanazoknak a társadalmi különbségeknek a kifejeződését, jelzését teszi lehetővé, mint a hagyományos megkülönböztető jelrendszer, csak éppen a jelek újszerű, racionalizáltabb használata révén pontosabban, differenciáltabban és rugalmasabban teszi ezt. Másfelől viszont a divat elősegíti a hagyományos társadalmi és kulturális rendet felforgató modern tendenciák kibontakozását, maga is ezek közé a modern szocializációs és kulturális mechanizmusok közé tartozik: (Klaniczay 2003: 71.)

Mivel a divat elméleti kontextusában elsősorban jelekről, jelkapcsolatokról és társadalmi jelzésekről, vagyis kommunikációs stratégiákról van szó, felmerül a jelek körforgásának rendszerszerű leírhatósága, mint alapvetően strukturalista törekvés. Roland Barthes elemzésében megkísérli a divatot, mint a nyelv analógiájára működő rendszert meghatározni és működési sajátosságait egy olyan keretbe kényszeríteni, amely több ponton látszik túlnőni tárgyán, nyilvánvaló hibái ellenére azonban nem vitatható el abbéli érdeme, hogy végrehajtja a divatjel retorikai rendszerének elemzését.

Úgy vélem, hogy Barthes koncepcióját Culler kritikáján keresztül szemlélve sikerülhet egy olyan olvasási modell kialakítása, amely képes lehet az irodalmi szövegekben megjelenő divat-kódok de mani értelemben vett retorikailag tudatos olvasására. Ez hozzájárulhatna ahhoz az interpretációs törekvéshez, amely a populáris kultúra szimbolikus jelölési rendszerére épülő prózát a posztmodern kulturális kontextusában kívánja megérteni, melynek legszembevetőbb és legrepräsentatívabb területe a divat (Connor 1990: 190.).

Célszerűnek mutatkozik röviden áttekinteni azokat az elméleteket, melyek a divatról való gondolkodást a társadalomtudományok kontextusából a populáris kultúra posztmodern elméletének horizontjába csatolták. Ezek az első, definitív igényű teoretikus munkák a századforduló társadalomelméleti diszkurzusából emelkedtek ki. Thorstein Veblen és Georg Simmel szövegei az első komolyabb kísérletek arra, hogy a divatot, mint mechanizmust a modern konsumerizmus és az indusztriális társadalom megváltozott értékrendje felől vizsgálva próbálják megérteni. Mindkettejük társadalomtudományos gondolkodását áthatja a marxizmus kapitalizmuskritikája, így noha más-más

irányból közelítik meg a problémát, nagyjából hasonló eredményekre jutnak a divat eredetét, működésmódját és hatását illetően.

Veblen a munkatevékenységet és a fogyasztást összekötő társadalmi motívumokat próbálta leírni az életmódok értékrendszerében való szerepük szerint. Az amerikai társadalom legvagyonosabb rétegének életmódja és fogyasztói magatartásának vizsgálatával mutatja ki a századforduló ipari és gazdasági változásaival párhuzamosan kialakuló értékek és normák új kánonjának legfőbb szempontjait. Elméletében a divat implicite, mint a hivalkodó fogyasztás eszköze szerepel, ami a dologtalanságon túl a jóra való szorgos szokásos eszköze az iparilag fejlett, modern társadalomban. A divat követése összefonódik a fényűzéssel, amit pedig az úgynevezett szertartásos fogyasztás katalizátorának tart³. Mivel a dologtalan osztály tagja tiszteletreméltóságát fizetőképességének folyamatos bizonyításával hangsúlyozza, így a feltörekvő osztályok hivalkodó fogyasztása is szükségképpen a tiszteletreméltóság és a jó hírnév megalapozására irányul. Egyik legszembevetőbb formája az egyén anyagi lehetőségeit fitogtató öltözködés viselése különböző társasági összejöveteleken, melyek során átmeneti megfigyelőkre kell – elsősorban anyagilag – pozitív benyomást gyakorolnia.

Az Ellis regényéből választott *Business meeting* című fejezetben leírt társasági összejövetel egy munkahelyi értekezlet. A szövegrészből egyáltalán nem sejthetjük, hogy pontosan milyen természetű üzleti megbeszélésről van szó, milyen kérdések megvitatását tűzték ki a résztvevők, még csak azt sem, hogy ki az, aki az értekezletet összehívta. A fontosnak nevezett találkozó nem szakmai, hanem *bemutató* (display) szerepe miatt fontos. Az elbeszélő legfőbb célja, hogy a lehető legalaposabb készülődéssel eltüntessen minden olyan külső jelet, amely csorbíthatna tökéletes megjelenésén.

A pozitív benyomás elérésének feltételeként „pénzügyi erőnknek olyan *betűkkel* kell megjelenennie rajtunk, amelyeket a mellettünk elrohanó ember is *elolvashat*.” (Veblen 1975: 99. – Kiemelések tőlem Z. É.) Már itt

³ „A modern civilizált közösségben bizonytalanná és áttetszővé váltak a társadalmi osztályokat elválasztó határvonalak, s ahol ez a helyzet, ott a tiszteletreméltóságnak a felsőbb osztály által bevezetett normája kényszerítő befolyását csupán csekély akadályba ütközve terjesztheti ki a társadalmi struktúrán keresztül, egészen a legalsóbb rétegekig. Ebből következik, hogy minden réteg tagjai a jóra való szorgos eszményeül a hozzájuk legközelebb álló magasabb réteg divatos életvitelét fogadják el, s energiájukat arra fordítják, hogy megközelítsék ezt az eszményt. Abbéli félelmükben, hogy kudarcs esetén eljártsszák jó hírüket és önbecsülésüket, legalább látszólag alkalmazkodniuk kell az elfogadott szabályrendszerhez.” (Veblen 1975: 96.)

megjelenik tehát az öltözéknek valamiféle írás jellege, betűkből való összerakottsága, amit azért viselnek egy meghatározott módon és összeállításban, hogy abból a megfelelő információt lehessen leolvasni.

„I'm wearing a wool tweed suit and a striped cotton shirt, both by Yves Saint Laurent, and a silk tie by Armani and new black cap-toed shoes by Ferragamo.”

Az adott szociokulturális kontextusban, amire az elbeszélő (Patrick Bateman) által említett márkanevek reflektálnak, ez az összeállítás kimerítően eleget tesz a vebleni posztulátumnak. Veblennél ugyancsak észre kell vennünk azt a nagyon komoly marxista alapállást, amit az árú fétisjellege és a konzumerizmus szigorúan pénzügyi mércével való megítélése jelent, vagyis: minden régebben klasszikusnak számító gazdasági, kulturális és morális társadalmi jellegzetesség a kapitalista társadalomban a fogyasztás függvényeként válik értelmezhetővé.⁴ A ruhadivat kapcsán Veblen a szépség elemeinek a költségességgel való keveredésére is rámutat, a szépséget a tiszteletreméltóság aspektusaként értelmezve.

„Hello, Owen,” I say, admiring the way he's styled and slicked back his hair, with a part so even and sharp it...devastates me and I make a mental note to ask him where he purchases his hair care products, which kind of mousse he uses, my final guess after mulling over the possibilities being Ten-X.”

Noha maga a tanulmány (Simmelével ellentétben) expliciten nem törekszik arra, hogy divat-definíciót alkosson, a kapitalista társadalom fogyasztói magatartásában megnyilvánuló esztétikai pozíció leírásakor mégis megalkotja saját elméletét. Eszerint a divat olyan kánon, amelynek alapján

⁴ „(...) Veblen jól látta, hogy az öltözködés nemcsak a prekapitalista társadalmakban, hanem a polgári világban is módfelett alkalmas az uralkodó osztályok leghagyományosabb státuszszimbólumának, a dologtalanságnak a hirdetésére. A hivalkodó fogyasztás-modernebb változataiban ugyan nem maguk az uralkodó osztály tagjai reprezentálnak, hanem feleségeik, gyerekeik, inasaik, ez a helyettesítő dologtalanság, és helyettesítő fogyasztás azonban ugyanazokat a hagyományos megkülönböztető funkciókat szolgálja, ugyanolyan hagyományos eszközökkel.” (Klaniczay *op.cit.* 66-67.). Ehhez kapcsolódóan lásd még: Dress in Societal Discourse In.: Ruth P. Rubinstein: Dress Codes. Meanings and messages in American Culture. Westview Press Boulder-San Francisco-Oxford 1995. (3-4.)

minden kétséget kizáróan meghatározható a szép és tiszteletreméltó ruhadarabok köre, melyek tiszteletreméltósága és drágasága között egyenes megfelelés tételezhető. A divatos ruhák esztétikai és anyagi megítélése ugyanakkor ki van szolgáltatva a kánont alapvetően meghatározó temporalitásnak, vagyis a divat folyamatos megújulásával a valaha kanonikus ruhadarabok elvesztik társadalmi rangjukat és szépségüket⁵.

Georg Simmel hét évvel később egy egész esszét szentel a divatnak, amit nála az élet egységét alkotó, egymásra torlódó elemek dualizmusa⁶ valamint az utánzásra irányuló pszichológiai tendencia konstituál. Eszerint a divat egy adott általános társadalmi minta utánzása, melynek során az egyénnek egyszerre nyílik lehetősége, hogy viselkedésével az általánost példázza, ugyanakkor a divat követése által kiemelkedjen azok közül, akik ezt nem teszik. (Simmel 1973: 476.) Mivel a divatokat Simmel minden esetben, mint osztályok divatjait gondolja el, ez az elhatárolódás a felsőbb köröknek az alsóbbaktól való elkülönülésének társadalmi ösztönzője, amely teljes közömbösséget mutat az élet tárgyi normái iránt, és csak akkor működhet divatként, ha függetleníti magát minden explicit motivációtól. Elvontságát és valóságidegenségét emeli ki annak alátámasztásául, hogy a divat, mint forma közömbös a különös mindenféle jelentése iránt, és mindig az általános irányába mutat. Ugyanezen tulajdonságai okán rendelkezik egy olyan esztétizáló aspektussal, melynek segítségével a „modernség bizonyos *esztétikai* színezetét

⁵ „Az öltözködés kérdésében a tiszteletreméltóság kánonja dönti el, hogy az adott időszakban az emberi öltözködés mely formáit, színeit, anyagait és általános hatásait fogadják el megfelelőként.; a kánontól való eltérés sérti ízlésünket, állítólag mert eltér az esztétikai igazságtól. Azt a helyeslést, amiben a divatos öltözködést részesítjük, semmiképpen sem tekinthetjük pusztán színlelésnek. Készségesen, s legtöbbször teljesen őszintén véljük tetszetősnek a divatos dolgokat. Mikor például a tükörfényes és semleges színű dolgok a divatosak, sértik szemünket a bolyhos ruhaanyagok és a hangsúlyos színhatások. Az idén divatos luxussapka kétségtelenül sokkal erőteljesebben hat ma érzékeinkre, mint az ugyanennyire luxuskivitelű, de a múlt évben divatos sapka, de ha egy negyed évszázad távlatából nézzük, úgy vélem, rendkívül nehéz lenne a két struktúra közül bármelyiknek is odaadni a pálmát a másikkal szemben, belső szépség tekintetében.” (Veblen 1975: 134.)

⁶ „Ha (...) az egymásra torlódó elemek kölcsönösen korlátozzák egymást, akkor dualizmusukban éppen az egész élet egysége nyilvánul meg. Az élet csak akkor tesz szert a kimeríthetetlen lehetőségek azon gazdagságára, amely töredékes valóságát kiegészíti, ha minden belső energia túlmutat látható megnyilvánulásán.” (Simmel 1973: 473.)

kölcsönzi” azoknak a tárgyaknak és tartalmaknak, melyek eredetileg kívül esnek az esztétika körén⁷. (*op.cit.* 478. – kiemelés az eredetiben Z. É.)

Paul Owen walks in wearing a cashmere one-button sports jacket, tropical wool flannel slacks, a button-down tab-collared shirt by Ronaldus Shamask, but it's really the tie – blue and black and red and yellow bold stripes from Andrew Fezza by Zanzarra – that impresses me. Carruthers gets excited too, and leans into my chair and asks, if I'm listening correctly, „Do you think he has a power *jockstrap* to go along with that thing?”

Owen öltözéke olyan együttes, mely elüt az értekezlet résztvevőinek – az övéhez képest szokványosnak mondható – megjelenésétől. A többiek, Batemannel együtt kanonikus divatházak, eleganciát sugárzó luxustermékeit viselik (pl.: Armani, Yves Saint Laurent, Ferragamo, Versace), melyek esetében a márkanévnek egyben konnotálják a kimagasló minőség, a pénzügyi tiszteletreméltóság és a divatosság jelentésrétegeit. Mivel ezek a márkák közismertek és megkérdőjelezhetetlen pozícióval rendelkeznek a divat kánonjában, viselőik számára egy bizonyos elit körbe való tartozást biztosítanak, ami egyben elhatárolja őket mindazoktól, akik kívül esnek egy bizonyos társadalmi osztály jelentéskörén. Ugyanakkor azonban a divat-mező, melyben viseletük kódjai divatosként értelmezhetőek, a simmeli téziseknek megfelelően folyamatos változásoknak van kitéve, melyek közül az egyiket éppen Owen ruházata motiválja. Öltözékét a többi értekezleti résztvevőével ellentétben laza, kényelmes összeállítás jellemzi, ami azonban mégsem lesz sportos, azaz „nem értekezletre való”, hanem a természetes gyapjúanyagok viselésével felsőbbrendű kényelmet és eleganciát sugároz, amivel kiemelkedik a környezetéből, és utánzásra ösztönző divat-manifesztációként nyilvánul meg.

Ezt a divatformáló hatást azonban nem csupán azzal éri el, hogy öltözéke a környezetétől néhány komponensben eltérő jelekkel nyilvánul meg. Attól, hogy valami különbözik az aktuálisan kanonikus megjelenéstől, még korántsem biztos, hogy képes felkelteni a divat követőinek figyelmét, és új irányba terelni esztétikai látásmódjukat. Ehhez még hozzájárul az a konnotatív mező, amit az adott individuum szerepeltetése beemel a kontextusba. Batemannek az Owen megjelenését kísérő izgatottsággal vegyes csodálatát azon háttérinformációk segítségével érthetjük meg, melyeket a regény korábbi

⁷ Itt Simmel a középkorban divatba jött hosszúorrú cipő példáját hozza fel, melyet egy burgundi herceg csináltatott először, hogy elrejtse lábfejkinövését.

szöveghelyei alapján Owen személyéhez rendelhetünk. Ezek nyomán kiderül, hogy munkatársai közül ő az, aki Bateman legnagyobb tiszteletét élvezi, mivel a cég legmegbecsültebb, anyagi szempontból leginkább tiszteletreméltó tranzakciós műveletének (*Fisher account*) megbízott kezelője. Rendelkezik egy – Bateman számára – tiszteletet parancsoló tulajdonsággal, amit a munkahelyi hierarchiában elért pozíciója jelent, így értelemszerűen öltözéke, megjelenésének stílusa is hozzákapcsolódik ahhoz a vágystruktúrához, amit Patrick már eleve az ő személyéhez kapcsol. Ez a komplex konnotációs mező az, ami Owen ruházatát az adott környezetben a divat szempontjából irányadóvá, az elbeszélő számára pedig szigorúan követendővé teszi.

A divatnak az általános felé mutató, univerzáló jellegét hangsúlyozza az új kategóriájának bevezetése is, melyet Georg Simmel esszéjében a viseltes ellentétéként emel be. Míg a régi öltözék hozzáidomul a test vonalaihoz, addig az új „ránk kényszeríti saját formatörvényét”, így a legújabb divat követőit viszonylag egyformának láttatja. Simmel a divat lényegéként annak terjedését és a folyamatos felé való haladást határozza meg, kimutatva a jelenségben rejlő dualitást, miszerint: „Az elterjedés révén a divat saját megszűnése felé halad, miután éppen a terjedés szünteti meg a különbözőséget. A divat ezért a jelenségek azon típusához⁸ tartozik, amelyek egyre korlátlanabb elterjedésre, önmaguk egyre tökéletesebb megvalósítására törnek, de ennek az abszolút célnak az elérésével, önmagukkal kerülnek ellentmondásba és megsemmisülnek.” (*op.cit.* 484.) Mivel a divat éppannyira piaci, mint társadalmi kategória, változásának sebességét a divattárgy értékének csökkenése is motiválja. Minél olcsóbb az adott divattárgy, annál hozzáférhetőbb lesz az alsóbb rétegek számára, így vásárlásra ösztönzi őket. Ám ugyanez a folyamat szintén vásárlásra ösztönzi a felsőbb rétegeket, akik immár újabb, drágább és elitebb divattárgyak beszerzésén fáradoznak.

Esszéjének összefoglalásában Simmel a divatot, mint pikáns, izgató, ingerlő hatású társadalmi képződményt határozza meg, amelyben „a társadalmi és egyéni célszerűség az élet ellentétes áramlatait egyenjogúakként tárgyasította.” (*op.cit.* 507.) A divatot formáló lényegi dualizmus a hozzá való viszonyulásban is megnyilvánul, vágyképző erejét is áthatja.

Ugyancsak vonzóvá teszi az őt hordozó társadalmi körön belüli utánzásra való késztetés, mely a divat követőit felmenti minden etikai és

⁸ Simmel érdekes módon ebbe a típusba sorolja például az erkölcsöt, melynek tulajdonképpeni érdeme az, hogy az erkölcsös ember *fáradozik* a cél elérése érdekében. (Simmel 1973: 484.)

esztétikai felelősség alól. Ez utóbbi tulajdonságára szolgáltat példát a Bateman és McDermott között zajló párbeszéd, melynek során Bateman az általa utánozni kívánt ikonikus személyiség, Donald Trump egyik nyilatkozatának hatására kénytelen megváltoztatni korábban alkotott véleményét a Pastels-ben felszolgált pizzáról. Az adott szituációban a tapasztalati tényeknél jóval erősebb az utánzás kényszere, aminek fontossága Bateman értékrendjében magától értetődően túlnő az önálló kritikai álláspont megvédésén.

Walter Benjamin figyelme a történelmi materializmus hatása alatt az olyan – mindennapi életben előforduló – kultúrárétegekre irányult, mint a fénykép, a neonreklám, a párizsi passzázsok, az erotikus rajzok vagy a karikatúrák. Jórészt a modern városi kultúra ilyen apró, de jelentékeny szegmesei felé való fordulás az, ami miatt tudományos tevékenységét a kultúratudományok egyik legfontosabb előzményeként tartják számon. (McRobbie 1995: 100.)

McRobbie esszéjében kiemeli, hogy számos probléma és következtetlenség található Benjamin divatról alkotott elképzeléseiben, ahogyan a fogyasztás formáinak társadalmi jelentésére irányuló koncepciója is meglehetősen sok problémát vet fel. Ám mindezek ellenére elvitathatatlan érdeme például a jelentés változékonyságának felismerése, azaz, hogy a kirakatokban és a boltok polcain felsorakoztatott áruk formájában és jelentésében maga a történelmi változás sűrűsödik össze (*op.cit.* 113.). Ugyancsak felismerte, hogy a kereskedelmi árucikk az emberek tömegei számára – anyagi elérhetetlenségük és vizuális elérhetőségük miatt – elsősorban *képként* nyilvánul meg, így az általuk szemlélt vizuális tartalmak (kirakatok, magazinok fotói) olyan *szövegek*, melyek jelentésekben bővelkedő tere csupán a befogadás pillanatában, annak időtartamára táruul fel.

Benjamin a divatot, mint az áru fetiszizálódásának rituális folyamatát jeleníti meg, melynek során a kereskedelem tárgyai felmagasztosulnak, trónralépésüket pedig „a szórakoztatás dicsfénye” ragyogja be (Benjamin 1969b). Leginkább a modernségről való elmélkedései során tér ki a divat kategóriájára, amit Simmelhez hasonlóan ugyancsak dialektikusként gondol el. Amellett, hogy pokolinak nevezi – mivel a modernség részeként elősegíti és gyorsítja a társadalmi felejtés folyamatát, amiből maga is ered – Benjamin többször is visszatér a prostitúcióval való azonosításához⁹. Érdekes módon a

⁹ „[A divat] (...)ellentmondásban van a szervessel; prostituálja a szervetlen világ eleven testét, és az élőben meglátja a hulla jogait. A fetiszizmus élteti, amelyben pedig az anorganikus világ sex appealje uralkodik.” (*op.cit.* 84.); „A kétértelműség a dialektika képi megjelenése, a tétlenség dialektikájának törvénye. Ez a tétlenség utópia,

divatról olyan megállapításokat tesz, melyek annak működését az allegóriáéhoz közelítik.

Egyrészt azt mondja róla, hogy ellentmondásban van a szervessel. Paul de Man beszél Benjamin allegóriefogalmáról Jauß kötetéhez írott bevezetőjének azon szakaszában, ahol Jaußnak az allegorézist a mimézissel szembeállító nézetét bírálja. Itt de Man úgy fogalmaz, hogy Benjaminsnál „az allegória a haszonelvvel kapcsolatos; rendelkezik egy sajátos *Warencharacterrel* - , »olyan sajátossággal, amely halál a szó kettős értelmében, és amely szervetlen«. (...) Az allegória anyagi vagy anyagelvű – a benjamin értelemben –, mivel a betűtől, a betű szószerintiségétől való függése világosan elhatárolja a szimbolikus és esztétikai szintézistől.” (de Man 1997: 426-427. Kiemelés az eredetiben – Z. É.) Benjamin azt mondja továbbá a divatról, hogy az „[árulkultusz és fetisizmus segítségével] prostituálja a szervetlen világ eleven testét, és az élőben meglátja a hulla jogait”(Benjamin 1969b: 84.). A szervetlen világ eleven testét, vagyis a *tárgyat* prostituálja, azaz áruba bocsátja, kiszolgáltatja, mint az allegorizáló művész, akit Benjamin a szadistához hasonlít, mert megfosztja tárgyát méltóságától, s ez után vagy ez által eléggül ki. (Benjamin 1969a: 158.)

Az allegóriát ebben a szövegében Benjamin először Baudelaire kapcsán hozza fel, amikor azt mondja róla, hogy szelleme, amely a melankóliából táplálkozik *allegorikus jellegű*¹⁰. A költészetében megjelenő kétértelműséget¹¹ a dialektikus képet álomképnek nevezi, és egylényegűvé teszi az áru, mint fétis, valamint a passzázs megjelenésével. Ezen a ponton tudja megvilágítani azt a kategóriát, amit korábban úgy vezetett be, mint ami az

a dialektikus kép tehát álomkép. Éppen ilyen képet mutat az áru mint fétis.(...)És ilyet a ringyó, aki eladó és áru egyszemélyben.” (op.cit. 88.)

¹⁰ „Baudelaire szelleme, amely a melankóliából táplálkozik, allegorikus jellegű. Baudelaire-nál válik Párizs első ízben a lírai költészet tárgyává. Ez a költészet azonban semmiképp sem »tájművészet«, hanem az allegorikus költői látásmód, az elidegenített ember tekintete, amelynek tárgya a város. A csatangoló (flâneur) pillantása ez, akinek életformája a későbbi nagyvárosi létet még engesztelő csillogással vonja be.” (Benjamin 1969b: 87.)

¹¹ „A modernség egyik fő jellegzetessége költészetének: ez mint életuntság szétzúzza az eszményiséget (*Spleen és Ideál*). Ám éppen a modernizmus mindig az östörténetet idézi. Nála ez azon kétértelműség révén történik, amely a kor társadalmi viszonyainak és termékeinek sajátja. A kétértelműség a dialektika képi megjelenése, a tétlenség dialektikájának törvénye. Ez a tétlenség utópia, a dialektikus kép tehát álomkép.” (op.cit. 88.)

álmképeket megtermékenyítve utópiákat szül; ez pedig nem más, mint az új. Ennek az újnak meghatározását Benjamin csak a divat segítségével tudja megvalósítani.

Baudelaire alakja, valamint az allegória trópusa segít neki megfogalmazni, hogy a divat a hamis tudat velejét képező új ösztönzője, illetve látszata, ami „mint egyik tükör a másokban, a mindig állandó látszatában verődik vissza.”¹² (Benjamin 1969b: 89.) Az új kánonját – melynek alárendeli a divatot – a XIX. században az allegóriához, mint a XVIII. századi dialektikus képek kánonjához hasonlítja, vagyis Benjamin szerint a divat tulajdonságai, működésmódja és hatásmechanizmusai alapján leginkább egy trópushoz, az allegóriához hasonló.

Amit Simmel a divat esztétizáló aspektusaként határoz meg az Benjaminsnál – szintén Baudelaire szűrőjén át – úgy kontextualizálódik, mint annak a művészetnek a degradálódása, amely lemondva küldetéstudatáról elválaszthatatlan a hasznosságtól, és legfőbb értékének az újat tekinti. A párizsi passzázssok berendezéseinek művészi igényű kivitelezése kapcsán kijelenti, hogy a „művészet az üzletember szolgálatába szegődik” (*op.cit.*:75.), mivel a művészi szépségű – alapvetően kereskedelmi célokat szolgáló – csarnokokat a látogatók olyan csodálatban részesítik, amilyet korábban a műalkotások váltottak ki.

A vázolt, huszadik század eleji elméletek elsősorban a társadalomtudományok aspektusából vizsgálják a divat kategóriáját. Egyetértenek abban, hogy a divat társadalmi megnyilvánulásai jelek, melyek körforgása egy meghatározott kommunikációs modellt, bizonyos különleges szabályszerűségek mentén szerveződő nyelvhasználatot indukál, abban viszont már megoszlanak a vélemények, hogy valójában melyek ezek a szabályszerűségek. A strukturalizmus analitikus logikája azon a ponton kapcsolódik be a divat értelmezésébe, ahol a divat nyelvszerűségének felismerésével egyidőben fellép jeleinek a nyelvészet teóriái felől való rendszerezésének lehetősége.

¹² E kijelentés kapcsán érdekes problémát vethet fel annak a jelentéskioldódásnak a felismerése, amit a két egymással szembe fordított tükör képe implikál. Viszonylag könnyen belátható, hogy ha ezen „installáció” létrejöhetne egy kísérleti térben, és megfigyelhetnénk a tükröződő felületet, akkor szó szerint magát a *semmit* látnánk meg. E megfigyelésre azonban – belátható okok miatt – nincs mód. Azzal azonban, hogy Benjamin az „egyik tükör a másokban” képét használja, a divat-jelet valójában „tökéletes jelként” jeleníti meg.

Roland Barthes *A Divat mint rendszer* című nagyszabású strukturális analízise a legtöbbet idézett munka a divat elméletével foglalkozó szakirodalomban, azonban ezek a hivatkozások az esetek túlnyomó többségében nem lépnek túl a rajongó nézőpontján, és kevéssé vagy egyáltalán nem olvassák kritikusan. Mivel ez az első olyan tanulmány, amely a már ismert társadalomtudományos megközelítések mellett a divatot a nyelvelmélet felől kezdi vizsgálni, mindenképpen szükségesnek mutatkozik röviden vázolni eredményeit. azonban éppen ennyire fontosnak tartom kritikájának közlését is, hiszen elvitathatatlan érdemein túl számos problémát vet fel, melyek figyelmen kívül hagyásával komoly hibát követnénk el.

Barthes egy olyan általános struktúrát akar megalapozni, amely alkalmas arra, hogy számot adjon minden Divat-közlésről¹³, bármi legyen is a tartalmuk. Ahhoz, hogy ez a rendszer általános legyen, a lehető legformálisabbnak kell lennie, ennek érdekében sorozatos kompromisszumokra kényszerül, melyekkel azonban leginkább azt éri el, hogy a modell túlnő a tárgyán.

A női ruházat strukturális analízisét határozza meg tárgyaként, amit a saussure-i szemiológia módszerének segítségével hajt végre. Elemzése az írott divatra vonatkozik, vagyis a divatlapokban közölt ruhadarabokról szóló szövegekre, amiket írott ruházatnak, a ruha, mint tárgy verbális struktúrájának nevez¹⁴. Tanulmányát a szociológia szempontjából is mérföldkőnek tekinti¹⁵ és tárgyválasztását is szociológiai szempontok bevezetésével indokolja jelezve, hogy a divat terjesztése, elsősorban a divat-ruházat leírásán, divatlapokon keresztül történik, melyek a tömegkultúra fontos és megkerülhetetlen elemei.

¹³ „A Divatot nagy kezdőbetűvel fogjuk írni, a *fashion* értelmében, hogy megőrizhessük a Divat és a divatirányzat (*fad*) közti oppozíciót.” (227.) 1. lábjegyzet *Az írott ruházat* c. alfejezethez (11-21.) In: (Barthes 1999.). Dolgozatomban a *fashion* értelmében vett divatot továbbra is kisbetűvel írom, ennek ellenére Barthes elméletének idézésekor az ő jelölésmódjához igazodom. A nálam kisbetűvel, nála pedig nagybetűvel írott Divat jelentése között lényegi különbség nincs, ha csak nem tekintjük annak azt a parciális szempontot, hogy ő a divat és a divatirányzat (*fashion-fad*), míg én inkább a divat és a ruhadivat (*fashion-clothing*) különbségének hangsúlyozását tartom fontosnak.

¹⁴ Rendszerében a Divat tárgyának három különböző struktúrája lehet aszerint, hogy képi, írott vagy ún. valós tárgyról van-e szó. (*op.cit.* 12.)

¹⁵ „(...) Az írott ruházat strukturális elemzése hatékonyan előkészítheti a valóságos ruházat leltárát, amelyre a szociológiának nyomban szüksége lesz, mielőtt a valóságos Divat terjedésének ciklusait és ritmusát akarja tanulmányozni.” (*op.cit.* 15.)

Már akkor komoly ellentmondásokba ütközik, amikor kiválasztja elemzésének korpuszát.

„(...)A Divat-lapok jelentik a legjobb korpuszt. Minden Divat-lap? Korántsem. Két korlátozás léphet itt be, amelyeket a követett cél tesz indokolttá, hogy ugyanis egy formális rendszer rekonstrukciója a feladat, nem pedig egy konkrét Divat leírása. Az első szelekciós szempont időbeli: minthogy egy struktúrát céloztunk meg, minden amellel szól, hogy csak egy adott Divat-állapoton, azaz egy szinkronitáson dolgozzunk. Márpedig, ahogy említettük is, a Divat szinkronitását maga a Divat rögzíti: ez az adott év divatirányzata.¹⁶ Mi most itt az 1958-59-es év újságjaival fogunk dolgozni (júniustól júniusig), a dátumnak azonban értelemszerűen nincs semmiféle módszertani jelentősége; bármely más évet is kiválaszthattunk volna, hiszen amit le akarunk írni, az nem az ilyen vagy olyan Divat, hanem maga a Divat; mihelyt az anyagot (a közleményt) kiválasztottuk, és az adott évből összegyűjtöttük, be kell illesztenünk a funkciók tisztán formális rendszerébe;¹⁷ itt tehát nem fogunk találni egyetlen esetleges Divat-irányzatra vonatkozó utalást sem és még kevésbé Divat-történetet: nem a Divat valamiféle lényegéről, hanem írott jeleinek struktúrájáról való értekezés a célunk.¹⁸ (Barthes 1999: 16.)

Az általa bevezetett szelekciós szempontok minden kétséget kizáróan megfelelhetnének egy olyan rendszer vizsgálatakor, amelyekre valóban teljes mértékben alkalmazhatóak a nyelvészet teóriái, Barthes azonban lényegesen csúsztat azon a ponton, ahol a divat működésmódját a nyelvével *azonosnak* gondolja ahelyett, hogy a nyelvhez *hasonló* rendszerként szemlélné, figyelembe véve a köztük fennálló különbségeket. A divat saussure-i szinkronikus vizsgálatát nem lehet egyetlen kiválasztott év anyagának analízisével végrehajtani, pontosan azért, mert – ahogy Barthes is fogalmaz – ez nem más, mint az adott év divatirányzata, vagyis értelemszerűen nem lehet *maga a Divat*. Ezen a ponton egyetértek Jonathan Culler kritikájával, aki

¹⁶ [A szöveg 18. lábjegyzete]: Vannak szezonális Divatok is az adott éven belül; de a szezonális divatok itt kevésbé alkotnak diakronikus sort, mint egy különböző jelölteket tartalmazó, az adott év szóképzéséhez tartozó táblázat; a szinkronikus egység maga a „vonal”, amely éves szinten létezik. (Barthes 1999: 228.)

¹⁷ [A szöveg 19. lábjegyzete]: Alkalmanként más szinkronitásokból is merítettünk, ha valamiféle kontrollra vagy érdekes példára volt szükségünk. (*ibid.*)

¹⁸ [A szöveg 20. lábjegyzete]: Ami természetesen nem zárja ki a Divat diakroniájáról szóló általános eszmefuttatást. (Vö.: I. Függelék)

ugyancsak azt állítja, hogy ennek alapján nem lehet általános érvényű következtetésekre jutni a divat egészének strukturális működését tekintve, hiszen az adott temporális kereten belül lokalizált jel, hordozó, variáns felosztású jelölőmátrix tagjai felcserélhetőek¹⁹. (Culler 2000.)

Culler a továbbiakban azzal érvel, hogy a rendszer érvényessége pusztán intuitív, és legfeljebb a szintagmatikus inkompatibilitás példájával szolgálhat, mivel egy divatos öltözékről beszélhetünk úgy is, hogy egészében megnevezzük, meghatározzuk a szóban forgó ruhadarabot, vagy hangsúlyozzuk azt a jellemzőjét, ami divatossá teszi. Barthes kategóriái nem különítik el világosan, hogy mi tartozhat és mi nem tartozhat az adott jelölőcsoportokba. A kategorizációt ellenőrizhetetlennek, az egész tanulmányt pedig céltévesztettnek bélyegzi jelezve, hogy, noha végrehajtja a korpusz analízisét, mégsem mutatja ki azokat az egyezéseket és előremutató jeleket, melyekből meg lehetne határozni, hogy kategóriái segítségével mennyire írható le maga a divat. Hogy ezt ki lehessen mutatni éppen a divat szakértői kontextusának bevonására lenne szükség, amit Barthes kizár módszeréből.²⁰

Továbbá, ha analízise valóban a komponensek egyetlen év divatján belüli összeegyeztethetőségének és összeegyeztethetlenségének vizsgálatára irányul, akkor mintát kellett volna vennie a korpuszon kívülről is, hiszen attól, hogy egy bizonyos kombináció hiányzik a vizsgált időszak divatsajtójából, még nem biztos, hogy az adott kombináció nem divatos. Ha azonban nem egy bizonyos év divatja által engedélyezett kombinációk érdeklik, hanem a ruhadarabokra általában jellemző kompatibilitás és inkompatibilitás, akkor szükség lenne bizonyos kiegészítő információ bevonására egy nagyobb korpuszból. Ennek segítségével ki lehetne térni a struktúra azon kombinációira

¹⁹ „Jelezzünk (sic!) már most a jelölő egyik lehetséges ökonómiáját: egy elem (*a kardigán*) kapja a jelentést; egy másik (*a gallér*) hordozza; egy harmadik (*a zártság-clôture*) alkotja.(...)Nyilvánvalóan kénytelenek leszünk igen gyakran használni a mátrixot, amelyet meg fogunk találni, sűrítve, kibontva vagy megsokszorozva a jelölő minden közlésében; a szokásos rövidítéseket fogjuk tehát használni a jelentés által megcélzott tárgy (O), ennek hordozója (S) és a variáns (V) jelölésére; magát a mátrixot, az O.S.V. grafikus szimbólummal jelöljük. Például így: kardigán zárt gallérral ≡ alkalmi” (Barthes 1999: 53-54.)

O V S

²⁰ „(...)Ésszerűtlennek látszott a ruházat valóságát a Divatról szóló beszéd elé helyezni.” (Barthes 1999: 7.); „(...)Az írott ruházatban a fajták osztályba sorolása nem lehet alávetve reális (technológiai) vagy lexikológiai kritériumoknak> az írott ruházat fajtáinak saját rendre van szükségük, amely a rendszerrel immanens, azaz jelentésbeli, nem pedig gyártási vagy lexikális kritériumoknak van alávetve.” (Barthes 1999: 70.)

is, melyek fizikailag lehetségesnek tűnnek ugyan (pl. pizsamafelső és sínadrág), ám nem képezik a korpusz részét, mivel sohasem voltak divatosak.

Az elemző egyik esetben sem hagyhatja figyelmen kívül a divat vagy az öltözködéskultúra területén szakavatott személyek nyújtotta információt, mivel mindkét esetben ez képezi az analízis *valódi* tárgyát. (Culler 2000: 172.)

It does not offer a system of rules which would specify what is fashionable; nor does it attempt rigorous distributional analysis of a corpus. Misled by the linguistic model, Barthes went about his task in precisely the wrong way and then was unwilling to follow a formal method through to the end. He neglected to decide what he was trying to explain and stopped without having explained anything. (Culler 2000: 173.)

Egyetértek Culler véleményével, aki kétségbe vonja Barthes munkájának komplexitását, és nem érzi megvalósítottnak az – igen homályosan meghatározott – célkitűzés szempontjait, de úgy gondolom, hogy néhány ponton Barthes mégis lényeges eredményeket hozott a divat teoretikus megközelítésének kontextusában. A divat jeleinek irodalmi szövegekben való retorikai szerepének vizsgálatához például jelentős segítséget nyújthat azon a ponton, ahol a divat retorikai rendszerének analízisét hajtja végre. Szükségesnek mutatkozik azonban a tanulmány ezen horizontjának is bizonyos kritikai szűrőn keresztül való szemlélése, hiszen a strukturalista szemiológia irányultságának megfelelően Barthes ezen a ponton gond nélkül csúszik a grammatikai struktúrából a retorikaiba, miközben a divat trópusainak és alakzatainak vizsgálata nem lép túl azon a posztulátumon, mely a retorikai rendszert, mint a szintaktikai viszonyok sajátos alosztályát szemléli.

Mivel az explicit jelöltekkel rendelkező Divat-közlés jelölőből (a ruházat), jelöltből (a „világ”) és jelből (a kettő összekapcsolódása) áll, a Divat-retorikájának vizsgálatát is három alrendszerre szegmentáltan hajtja végre, elkülönítve a ruházati jelölő retorikáját, melyet a „ruházat poétikájának” nevez, a világi jelölt retorikáját, azaz az ábrázolást, melyet a Divat nyújt a világról, és a Divat-jel retorikáját, amelyet Divat-ésszerűségnek nevez. (Barthes 1999: 169.) Mindhárom retorikai rendszer közös tulajdonságaként említi, hogy ugyanazzal a típusú jelölővel – a Divat írásmódja – és jelölttel – a Divat ideológiája – rendelkeznek. A Divat írásmódjának egyik legfontosabb formájaként tartja számon a Divat-közlésben érintett egységek szerkesztettségét, melyek mivel a nyelvhez képest külsődleges kódból

származnak, jelentősen megnövelik az adott közlés konnotatív erejét.²¹ A Divat ideológiája az az általános jelölt, amely retorikai síkon megfelel a Divat-írásmódnak. E jelölt legfontosabb tulajdonságaként annak *látens* voltát emeli ki, mivel egy konnotációs folyamat végén található és eredeti karakterjegyei a rendszer *egészeiben* elfoglalt helyéből származnak. A konnotált jelentés lényegi paradoxonának nevezi azt, hogy az emberek tulajdonképpen olvasás nélkül kapnak jelentést a Divat-közlés kellően struktúrált üzenetéből „amely befolyásolhatja őket (például megerősítheti vagy igazolhatja bennük a bizalmasság jóleső érzését vagy azt, hogy helyes, ha az ember igen különböző, mégis finoman hasonló dolgokat szeret).” (*op.cit.* 173.)

A vizsgált ellisi szövegrészlet esetében könnyen belátható, hogy az egész fejezet „feszültségét” éppen egy látens vagy retorikai jelölt felfedése és annak konnotált jelentése hordozza. Bateman és McDermott konfliktusát a Pastelsben felszolgált pizza minőségét illetően egy olyan Divat-közlés dönti el, amely magában foglalja a témával kapcsolatos Divat-ideológia üzenetét, melyet egy Divat-személy közlése hitelesít. Ez azonban nem pusztán jelen van a szövegben, hanem struktúrálja, mozgatja a narratív helyzetet ugyanakkor, alapvető információt hordoz az adott szereplőkör – elsősorban Bateman – divathoz való hozzáállását illetően. Donald Trump személye ebben a helyzetben áthatja a Divat-közlést, melynek divatosságát – ezzel együtt pedig a feltétlen hozzárendelhető igazságértékét – szavatolja.

Barthes a ruházati jelölő retorikájáról szólva azt a „legközhelyesebb költészethez” hasonlítja, mivel véleménye szerint retorikája ha van is, mindig szegényes.²² Ha azonban analizisét nem rendelné vakon a strukturalista szemiotika alá, nyilvánvalóvá válhatna, hogy a grammatika és a retorika struktúráinak lineáris alkalmazhatósága, ha máshol nem is, itt szükségszerűen megszakad. Rátalál egy tárgyra, melyről bebizonyosodik, hogy ontológiailag

²¹ „Mindezek az elemek, szuperszegmentált jellegüknél fogva, nagyjából ugyanazt a szerepet játsszák a retorikai rendszerben, mint amit a hangsúly játszik a nyelvben: a hangsúly egyébként kiváló konnotációs jelölő.” (Barthes 1999: 172.)

²² „(...) Ezen azt kell érteni, hogy a metaforákat és a mondatok fordulatait, amelyek a ruházat retorikai jelölőjét alkotják, ha vannak egyáltalán, nem az anyag ragyogó tulajdonságai, hanem egy vulgarizált irodalmi hagyományból vagy rímjátékokból (*légies, télies szoknya*), vagy elköptatott hasonlatokból (*fonálvékonyágú öv*) kölcsönzött sztereotípiák határozzák meg; összességében egy közhelyes retorikáról van szó, azaz egy gyenge információról.” (*op.cit.* 177.)

retorikus,²³ mivel azonban a tárgyat jelölő nyelvi manifesztációban ez a retorikusság igen szegényesen vagy egyáltalán nem szerepel, azt a következtetést vonja le, hogy a „ruházat poétikája” szegényes. A Divat világbárázolásán és a Divat-ésszerűségén azonban már uralkodik a retorika, ami különböző szemantikai egységekre bontja a világot, majd szegmenseit a metafora és a mellérendelés segítségével „felöltözteti”, és egy eleven narratíva, „igazi vízió” konstellációjába helyezi. (*op.cit.* 183.) Míg a legtöbb jelölt expliciten jelen van, és a retorika „öltöztető” funkcióban szerepel esetükben, a Divat-jeleket Barthes korpusza legtöbbször nem adja meg világosan, így a jel csak retorikája révén képes transzformálni a jelölő és a jelölt kapcsolatát. Retorikájában pedig a hitelesítés, a racionalizáció és a törvény erejére való emelés dominál.²⁴

A strukturalista szemiotika a divat retorikájának, mint parciális nyelvelméleti problémának a felvillantásával megelőlegezte a divat-közlések irodalmi szövegekben való retorikailag tudatos olvasásának lehetőségét. Az interpretáció, amely a divat jeleinek fikcionális térben való megjelenésére irányul, talán akkor jár el helyesen, ha a divat-kódok szemiotológiai és retorikai viselkedését különbségeik figyelembevételével vizsgálja.²⁵

²³ „(...)Azáltal, hogy a testtel érintkezik és egyszerre funkcionál helyettesítőjeként és álcázásaként, okvetlenül tárgya egy igen fontos energiaráfordításnak: ezt a poétikai hajlandóságot a ruházati leírások gyakorisága és minősége tanúsítja az irodalomban.” (*op.cit.* 176-177.)

²⁴ „A Divat-irodalom a verista stílus posztulátumához kapcsolódik, miszerint az apró és jellemző részek halmozása jobban hitelesíti az ábrázolt dolog igazságát (...)” (*op.cit.* 197.); „A retorika tehát egy egész sor hamis funkciót vezet be a Divatba, amelynek célja természetesen az, hogy megadják a Divat-jelnek a valóság garanciáját: a garancia már csak azért is igen értékes, mert presztízse ellenére a Divat mindig bűnös módon hívságosnak érzi magát.” (*op.cit.* 197.); „(...)ahogy az explicit jelnek szüksége volt egy ok álarcára, a Divat-Törvénynek ugyanígy szükséges a természetesség álarca: látni fogjuk, hogy az egész Divat-retorika azon igyekszik, hogy ártatlan színben tüntesse fel a rendelkezéseit (...)” (*op.cit.* 199.)

²⁵ Ezt teszi például John Vignaux Smyth, aki a divatot, mint a hazugság és az elrejtés tropikus manifesztációját vizsgálja a divat- és az irodalom történetében. A divat tropikus működését az irodalomban Shakespeare *Sok hűhó semmiért* című vígjátéka alapján mutatja ki. Bővebben lásd: Fashion Theory (155-193.) In: John Vignaux Smyth: *The habit of Lying. Sacrificial Studies in Literature, Philosophy and Fashion Theory*. Durham London. Duke University Press 2002.

Paul de Man a *Szemiológia és retorikában* kérdésessé teszi, hogy a retorikai alakzatok részét képezhetik egy grammatikai taxonómiának.²⁶ A nyelv alapvetően metaforikus természetű, figurákkal és szóképekkel él, vagyis tarthatatlan lenne valamiféle grammatika felé hajló „literális” hierarchia feltételezése. Mivel „a metaforák lényegileg »alaptalanok«, pusztán egy jelegyüttesnek egy másik fölé helyezéséből állnak, a nyelv éppen azokon a pontokon árulja el saját fiktív és önkényes természetét, ahol a legnyomatékosabban akar meggyőző lenni.” (Eagleton 2000: 127.)

A divat elméletének alakulástörténetében már a korai társadalomtudományos koncepciók óta benne foglaltatik a nyelvvel, mint beszédmóddal való összehasonlítás lehetősége. Amennyiben működtethető a kategória ilyen irányú megközelítése, elfogadhatjuk, hogy a divat sem közvetlenül, hanem helyettesítéssel – tropikusan – nyilvánul meg. Erre a hasonlatosságra hívja fel a figyelmet Cicero (*De oratore*, III.38.155.): „Miként a ruhát eredetileg a hideg ellen való védekezésül találták fel, azután viszont a test ékesítésére és nemesítésére is használták, úgy fakadt a trópus hiányból, és alkalmazták azután gyakran, mert gyönyörködtetett.” Cicerót Nietzsche citálja retorikakurzusában, amely szöveget pedig Paul de Man olvassa *A trópusok retorikája* című szövegében. Valójában de Man ezen szövege – és így áttételesen (metonimikusan) Nietzsche belátása – alapján világítható meg legtisztább formában az, amit a divat jeleinek retorikus működéséről gondolok. De Man Nietzsche retorika elméleti gondolkodásának egyik meghatározó téziseként emeli ki, hogy a trópus nem a nyelv származékos formájaként, hanem *par excellence* nyelvi paradigmaként posztulálja, vagyis a figuratív struktúrát, a nyelvre mint olyanra jellemző működésmódnak tartja²⁷. (de Man 1999b: 145.)

²⁶ „Kenneth Burke említi az *elhajlás* {deflection} jelenségét (amit strukturálisan a freudi eltoláshoz hasonlít, és úgy határozza meg, mint »mindenfajta apró eltérést vagy akár szándékolatlan tévesztést«, mint a nyelv retorikai alapját, az ő felfogásában tehát az elhajlás a jel és a jelentés grammatikai szerkezetekben működő ellentmondásmentes kapcsolatának dialektikus felforgatása; ezzel magyarázható Burke közismert ragaszkodása a grammatika és retorika megkülönböztetéséhez.” (de Man 1999d: 20.): „Ha a jel aképpen hozná létre a jelentést, ahogy a tárgy a jelet, azaz megjelenítés útján, csakis akkor volna szükségtelen különbséget tenni grammatika és retorika között.” (op.cit. 21.)

²⁷ „Nincs különbség szabályszerű ékesszólás [*Rede*] és az úgynevezett *retorikai alakzatok* között. Tulajdonképpen minden figuráció, amit szokás szerint ékesszólásnak nevezünk.” (op.cit. 23-24.)

Hasonlóképpen gondolom el a divat retorikus viselkedését is. Az irodalmi szövegekben szereplő divat kódoknak sem tropikus sem referenciális jelentése nem hagyható figyelmen kívül, mivel olvasásuk során egyszerre működnek kódként és alakzatként is. Dekódolásuk során valóság-effektusokként (Medgyes 2003.) releváns referenciális jelentést hordoznak. ugyanakkor viszont textuális határaikat már mindig túllépve applikálódnak a szövegekbe, ahol alakzatokként a hozzájuk tapadt konnotációs mezőt is megjelenítik. Működés módjuk felmutatásával meghatározzák azt a kultúrarétegek között működő intertextuális kapcsolatformát, ami a valóságos tér textualizálását mindig alakzatokon keresztül hajtja végre.

Az *American Psycho* című regényből választott fejezet a divat tropikus működését tekintve meglehetősen reprezentatív példának tűnik. A szövegrész címe metonímikusan érintkezik a narratív tartalommal, amennyiben az értekezlet helyként és nem eseményként jelenik meg. Az epizód felütésében kétszer is elhangzik, hogy az *értekezlet fontos*, azonban fontossága nem az *értekezlet* (company meeting), mint „a cég szakmai szempontból jelentős tanácskozása”-értelemezéshez járul, mivel a szövegrész egyetlen további pontján sem kommentálja az értekezlet – elsődleges értelemben vett – szakmai fontosságát. Ehelyett sokkal inkább úgy tűnik, mintha konnotatív mezejét a szövegben megnyilvánuló divat-kódok horizontjából merítené. A címben jelölt esemény háttérbe szorul előzményéhez képest, hiszen az epizód ott ér véget, ahol feltételezhetően elkezdődik maga az értekezlet, így a szöveg valódi tétje a találkozói (meeting) helyett a megjelenés (appearance) lesz.

Amikor Ellis elbeszélője az általa bevezetett karakterek pozicionálásakor kizárólag az adott szereplő által viselt ruhák és kiegészítők márkáinak felsorolására valamint a külső megjelenés legapróbb részleteinek pontos megnevezésére szorítkozik, akkor egy olyan valóság jeleit használja, ami megegyezni látszik az általunk konvencionálisan valóságként értelmezett horizont populáris kultúrabeli jeleivel.

„I’m sitting at the Palazetti glass-top desk, staring into my monitor with my Ray-Bans on...”

A fenti idézetben szereplő genus / species csere során a viselt kiegészítő márkanevén keresztül kontextualizálódik. Az itt megnyilvánuló metonímikus helyettesítés²⁸ elsődlegesen nem arra irányul, hogy megjelenítsen egy a szöveg

²⁸ A példában szereplő fogalmi érintkezést Medgyes Tamás disszertációjának eredményeire utalva nevezem metonímikusnak. Eszerint azokban az esetekben, amikor

terébe vonzott tárgyat. Az elbeszélő önreflexív kijelentésének értelmét és tartalmi mélységét az a konnotációs mező hordozza, amit az értelmező saját valóságtapasztalatából optimális esetben hozzárendelhet. Jelen esetben a Ray-Ban napszemüveg, mint autentikus referencia, és a hozzá kapcsolódó értelmezési tartomány kerül a szövegbe. A márkanévvel történő megnevezés nem egy konkrét, hanem egy *általános* értelemben vett Ray-Ban napszemüveget jelez, melynek említése a szöveg retorikai síkjában maga is *kiegészítőként*, a divatos megjelenés trópusaként van jelen²⁹. Kontextusából ugyanakkor kiderül, hogy Bateman azért visel napszemüveget az irodában, fényes nappal, hogy *elrejtse* másnaposságát. Az igazság elrejtése, azaz hazugsággal való helyettesítése metaforikus művelet, amit a szöveg ugyancsak az említett divat-kód tropikus működtetésével képes végrehajtani. Az *elrejtés* metaforikus funkciója rendelhető az értekezletre való aprólékos készülődéshez is, ami megelőlegzi a divatos értelmében vett tökéletes – azaz hamis – megjelenést. A divat értelmében vett esztétikai hatás elérését elősegítő kozmetikai előmunkálatok (arcpakolás, szemcseppek stb.) összekapcsolódnak az elbeszélő mindennapjainak szerves részét képező és a szépségápolást fókuszba állító életmóddal (szolárium, fitness, egészséges táplálkozás), ami a divat értelmében vett szépség megteremtését szolgálja testi szinten. A divat értelmében vett szépség ilyenformán nem feltétlenül esik egybe az esztétikai értelemben vett széppel (vö. Simmel), mivel a ruhadvathoz hasonlóan a divatos test iránti elvárások is meglehetősen gyorsan változnak. Abban a szociokulturális közegben, ahol Bateman jelen van, adottak bizonyos paraméterek, melyek meghatározzák, hogy milyennek kell lennie a „szép” férfi testnek, így ő ezekhez igazodva teremti meg saját testét.

Az elbeszélő környezetében nincs olyan személy, akinek megjelenése ne a divat kontextusában helyezkedne el. A szövegben szereplők öltözéke, viselkedése és a – pusztán ezek alapján rekonstruálható – „személyisége” eredendő, generikus részét képezi a divatnak, egyikük sem létezhet a divat konnotatív jelentésmezeje nélkül. A közölt tulajdonnevek háttérbe szorulnak a tulajdonságjegyekként melléjük rendelt márkanevek mögött tekintve, hogy elsődlegesen mint az egyes divatházak kollekcióihoz tartozó ruhadarabok *hordozói* érdemlik ki az elbeszélő figyelmét vagy annak hiányát.

márkanevek köznévi értékben állnak genus / species cseréről beszélhetünk. Nietzsche metaforának tekinti, az újabb szakirodalom azonban már, mint metonímiát tartja számon. (Medgyes 2003.)

²⁹ „Nem a dolgok lépnek be a tudatba, hanem az a mód, ahogy hozzájuk viszonyulunk...” (Nietzsche 1997: 21.)

I count three silk-crepe ties, one Versace silk-satin woven tie, two silk foulard ties, one silk Kenzo, two silk jacquard ties. The fragrances of Xeryus and Tuscany and Armani and Obsession and Polo and Grey Flannel and even Antaeus mingle, wafting into each other, rising from the suits and into the air, forming their own mixture: a cold, sickening perfume.

Kevin Forrest, who walks in with Charles Murphy, is saying, „My call waiting is busted. Felicia screwed it up somehow.” I’m not even paying attention to what they’re wearing. But I find myself staring at Murphy’s vintage owl cuff links with blue crystal eyes.

Az egyes személyek és divatos viseletük közötti viszony a szinekdoché trópusával írható le, melyet de Man úgy definiál, mint ambivalens sávot metonímia és metafora között. (de Man 1999c: 89.) Az olvasott szövegrészletben az elbeszélő az értekezletre érkező személyeket ruházatuk leltárán keresztül vezeti be, jelezve a divat kontextusával való metonimikus kapcsolatukat. Ugyanakkor viszont Owen megjelenése – illetőleg Donald Trump idézett véleménye – kapcsán az elbeszélőben felmerül az utánpótlás keresztül történő azonosulás igénye az általuk megérezkített konnotatív mezővel.

A szöveg narratívája olyan realitás-effektusokat működtet, melyeket a referenciális valóságból ismert divat világához köthetünk, ami azonban már mindig fikcionális. Így noha látszólag a valóságból ismert „reáliák” felsorolása történik, valójában egy olyan szövegek közötti kapcsolat létesül, ami a regény fikcionális terét az általunk valóságként értelmezett horizontnak pusztán egy szegmense: a divatot hordozó médiumok textuális világa alapján képzi meg.

A divat működését és tulajdonságait problematizáló elméleti szövegek felfezetésével megpróbáltam kimutatni azokat a jelentésszinteket, melyek a divat strukturális sajátosságai és társadalmi működésmódja révén az irodalmi szövegek horizontjában is leképeződnek. A társadalmi megkülönböztető mechanizmusok összefonódásaként értelmezett divat kijelöli saját konnotatív mezejét, melyhez metonimikusan kapcsolódik, és komplex paradigmaként képes megjeleníteni a segítségével textualizált individuumot. Amint egy szöveg a ruházat leírását illetően nem pusztán az öltözék darabjainak kialakult sémáira vonatkozó közlésekkel operál (pl.: nadrág, cipő, kabát, nyakkendő), hanem ezen ruhadarabok tulajdonságaira is reflektál (pl.: szín, anyag, szabás,

márkanév). onnantól ezek narratív, retorikai szervező elemként kapcsolódnak a szöveg egészébe. Az irodalmi szövegek, melyek olykor feltűnő részletességgel határozzák meg szereplők divathoz való viszonyát, feltételezhetően megpróbálnak valamilyen mélyebb, más eszközökkel nehezen (vagy egyáltalán nem leírható) jelentésréteget felmutatni. Az ellisi szövegrészlet esetében a narratíva szinte teljes mértékben a divat kódjainak működtetésével és a divat világának a fiktív térbe való emelésével határozza meg szereplőit, háttérbe szorítva – vagyis hozzájuk képest lényegtelennek ítélve – mentális vagy emocionális diszpozícióik részletezését. Az adott szereplők érzelmi és gondolati megnyilvánulásai elválaszthatatlanok attól a divat motiválta világtól, melynek szegmenseiként léteznek, és amelynek változásai olykor elementárisan bolygatják meg és irányítják életüket.³⁰

A divat jelei ilyenformán retorémákként kerülnek a szövegekbe, amennyiben a szereplők és világuk tulajdonságaiként is jelen vannak. A populáris kultúra legszembetűnőbb területének referenciális utalásokon keresztül történő szövegbe emelése olyan metonimikus jelentésalkotásnak kedvez, melynek során a fiktív térbe kapcsolt valóságdarabok egy, a befogadó világához közeli valóságtapasztalat szimulációiként lépnek működésbe. Az irodalom és a kultúra szövegei közötti intertextuális kapcsolatrendszerre összpontosító olvasat egyrészt kimutathatja azt a kontextuális sokszínűséget és rétegzettséget, ami az irodalmi szövegek és a kultúra regisztereinek kölcsönhatása implikál, ugyanakkor hozzájárulhat a szövegek retorikai rétegzettségének alaposabb – interdiszciplináris bázisú – vizsgálatához.

Fontosnak tartottam annak érzékeltetését, hogy az irodalmi szövegek és a divattal foglalkozó elméletek közötti interdiszciplináris diszkurzus létező szövegalakító folyamatként van jelen. Befolyásoló hatása éppúgy kiterjed a szépirodalmi szövegekben megjelenő divatvilág strukturális horizontjára, amennyire a valóságban létező divat alakulásának folyamatában mindig is komoly szerepet játszott az irodalom mind a viselet, mind a tágabb értelemben vett divat szintjén. Noha dolgozatomban egy kortárs posztmodern – pontosabban: új realista – szövegrészlet interpretációja szerepel, természetesen nem gondolom azt, hogy a divat és az irodalom kapcsolata posztmodern

³⁰ Például: mindig kötelező a legdivatosabb étteremben vacsorázni, a lehetetlent kísértve asztalt kapni azon a helyen, ahol – mivel annyira divatos és felkapott – nem lehet asztalhoz jutni. Amennyiben ez mégis sikerül, azt jelentheti, hogy akinek a nevében a foglalás megtörtént, a divat szempontjából tiszteletreméltó, kanonikus személyiség (celebrity), akinek a neve márkanévhez hasonló erővel és megbecsüléssel rendelkezik a divat kontextusában.

jelenség. Sokkal inkább a szöveg utalások mentén szerveződő retorikai struktúrájából fakadó kapcsolatként gondolom el a kettejük relációját.

Eszerint a szövegek intertextualitása elemi szinten generál egy kultúraközi viszonyrendszert, melynek a divat kontextusával való kapcsolat meghatározó részét képezi. Érdekes lehet azon szövegek retorikai struktúrájának vizsgálata, melyek komoly retorikai funkciót biztosítanak az öltözék, a tárgykultúra és ezeken keresztül a divat konnotációs mezejének. Összességében izgalmas területnek ígérkezik az irodalom és a divat kölcsönös intertextualitás vizsgálata, melynek során az irodalomnak a tárgykultúrára gyakorolt hatásának kimutatása az előbbieik analógiájára az irodalomelmélet és a divat elméletének interdiszciplináris diszkurzusában formálódhatna.

Felhasznált irodalom

- BARTHES, Roland. (1999) *A Divat mint rendszer*. (Ford.: Mihalcsik Zsófia) Helikon Kiadó, Budapest.
- BAUDELAIRE, Charles. (1964) *A modern élet festője(1863)*. In: Válogatott művészeti írásai. (Ford.: Csorba Géza) Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest. (129-163.)
- BENJAMIN, Walter (1969b) *Allegória és szimbólum*. In: Kommentár és prófécia. (Ford.: Szabó Csaba) Gondolat, Budapest.
- . (1980) *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél*. In: Angelus Novus. (Ford.: Bence György, Kőszeg Ferenc) Magyar Helikon, Budapest. (A Bohémvilág, A kószáló, A modernség)
- .(1969a) *Párizs a XIX. század fővárosa*. In: Kommentár és prófécia. (Ford.: Szabó Csaba) Gondolat, Budapest.
- CONNOR, Steven. (1990) *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*. Basil Blackwell, London.
- CULLER, Jonathan (2000) *The Development of a Method: The Language of Fashion*, In: Critical Essays on Roland Barthes (ed. by Diana Knight). G. K. Hall & Co. New York. (168-173.)
- DE MAN, Paul –. (1999a) *Allegória (Julie)*. In: Az olvasás allegóriái. (Ford.: Fogarasi György) Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged. (254-296.)
- .(1999b) *A trópusok retorikája (Nietzsche)*. In: Az olvasás allegóriái. (Ford.: Fogarasi György) Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged. (142-162.)
- . (1997) *Bevezetés*. In: Hans Robert Jauss: Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok. (Ford.: Kulcsár-Szabó Zoltán stb.) Osiris Kiadó, Budapest. (407-430.)
- . (1999c) *Olvasás (Proust)*. In: Az olvasás allegóriái. (Ford.: Fogarasi György) Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged. (81-109.)
- . (1999d) *Szemiológia és retorika*. In: Az olvasás allegóriái. (Ford.: Fogarasi György) Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged. (13-34.)
- EAGLETON, Terry. (2000) *A fenomenológiától a pszichoanalízisig*. (Ford.: Szili József) Helikon Kiadó, Budapest.
- ELLIS, Bret Easton. (1991) *American Psycho*. Picador, London.
- FISKE, John. (1995) *Popular Culture*. In: Critical Terms for Literary Study (ed. by Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin). University of Chicago Press, Chicago and London. (321-335.)

- JAUB, Hans Robert. (1997) *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok.* (Ford.: Kulcsár-Szabó Zoltán stb.) Osiris Kiadó, Budapest.
- KLANICZAY, Gábor. (1982) *Divatszociológia I-II.* Tömegkommunikációs Kutatóközpont – Membrán Könyvek, Budapest.
- . (2003) *Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években.* Noran kiadó, Budapest. (55-85.)
- MCRROBBIE, Angela. (1995) *Postmodernism and Popular Culture.* Routledge, London and New York.
- MEDGYES, Tamás. (2003) *Felszíniesség, ismétlés, intertextualitás: a kortárs amerikai próza olvasása.* Phd Disszertáció (Kézirat). Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar. Irodalomtudomány Program.
- NIETZSCHE, Friedrich (1997[1894]) *Retorika.* (Ford.: Farkas Zsolt) In: (Thomka Beáta szerk.) *Az irodalom elméletei IV.* Jelenkor Kiadó, Pécs.
- SIMMEL, Georg. (1973) *A divat.* In: U.ő.: *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok.* Gondolat, Budapest.
- SMYTH, John Vignaux. (2002) *Fashion Theory.* In: *The Habit of Lying. Sacrificial Studies in Literature, Philosophy and Fashion Theory.* Duke University Press. Durham: London. (155-193.)
- RUBINSTEIN, Ruth P. (1995) *Dress Codes. Meanings and Messages in American Culture.* Westview Press, Boulder – San Francisco – London.
- VEBLEN, Thorstein. (1975) *A dologialan osztály elmélete.* Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest.

A MŰVÉSZET TESTVESZTÉSE/VÁLTÁSA¹

A művészet hagyományos kódjainak a megkérdőjelezése, az ezekkel való kísérletezés gyakori jelenségként kíséri az újvidéki neoavantgárd és konceptualista alkotókat. Az egyik ilyen a „láthatatlan művészet” alkalmazása. Az újvidéki szerb neoavantgárd/konceptualista csoportokról készített katalógusában, Miško Šuvaković a következő módon értelmezi ezt a fogalmat: „A láthatatlan művészet fogalma a művészeti tárgy/objektum metafizikus dematerializációján alapul.”² Szerinte a dematerializáció háromféleképpen fogható fel: 1. a művészeti tárgyat felváltja egy olyan szöveg vagy diagram, amely a gondolkodás, a konceptualizáció, a létrehozás folyamatát vizsgálja; 2. a műalkotás mint a jelek nyelvi, szemiotikai rendszere a művészetben, kultúrában és a társadalomban; 3. az műalkotásról a művészet metafizikai értelmezésének aspektusaira helyeződik a hangsúly, ezáltal a világot a lény totalitásaként, tárgyaként és energiájaként fogja fel. Ugyanakkor az ezoterikus érdeklődés mellett megjelenik az exoterikus világ felé fordulás: „a triviális, a hétköznapi, az intim iránti érdeklődés.”³ Az általam vizsgált Slobodan Tišma esetében ez mint az erdőben való barangolás, coca-colázás egy újvidéki városrész (Liman) egyik non-stop boltja előtt, stb. nyilvánul meg. Az erdőt gyakran emlegeti a *Blues diary*-ban is⁴, valamint az egyik naplófeljegyzés említi azt az akcióját, amikor a Duna-parton egy fa tövébe felvéste a keresztet, amit utána nap

¹ Ez a tanulmány egy nagyobb munka töredéke, amelyet az újvidéki Slobodan Tišma művészetéről írtam, *Szinkretikus káosz* címmel.

² „Pojam nevidljive umetnosti je zasnovan metafizičkim shvatanjem dematerijalizacije umetničkog objekta.” (Miško Šuvaković: *Grupa KÓD, Grupa (Э, Grupa (Э - KÓD, Galerija savremene umetnosti Novi Sad, 1995, 23.)*

³ „interesovanje za trivijalno, svakodnevno, intimno.” (In: Šuvaković, i.m. 23.)

⁴ A borító a szerző *Erdő* c. festményét ábrázolja, amely különböző színű csikokkal jelzi a fák rengetegét (vö. a *Marinizmi* sokszínű tengerével). In: S. T.: *Blues diary*, Ruža lutanja. Beograd, 2001

mint nap megfigyelt, arra volt kíváncsi, mikor lepi el majd a víz: „A Duna vízszintje megemelkedett / Ám még mindig nem lepte el / a fába vésett a kis keresztet”⁵ A művészet hagyományos testének elvesztését felfoghatjuk úgy is, hogy ez újabb alakváltást eredményez, ahol a szerzőn kívül más nem szerez tudomást arról, hogy az egész társadalmi, kulturális stb. környezet felvette a művészet kontextuális testét. Ez a gondolat – az avantgárd programja mellett – tulajdonképpen már a német korai romantikában is jelentkezik, amikor Novalis azt „hirdeti” az egyik töredékében, hogy: „A világot romantizálni kell. Akkor újra megeljük eredeti értelmét. Romantizálni annyi, mint minőségileg meghatározni. Ebben a művelésben az alacsonyabb én egy jobb énnel azonosul. [...] Ha a közönségeset magas értelemmel, a megszokottat titokzatossággal, az ismerőst az ismeretlen méltóságával, a végest végtelen ragyogással ruházom föl: romantizálom őket. [...] Romantikus filozófia. *Lingua Romana*. Fölemelkedés és lefokozódás kölcsönhatása.”⁶ Tišma „láthatatlan” akcióival a hétköznapi világ szakralizálódik (és fordítva: a szakrális – művészet – profanizálódik). azáltal, hogy az alkotás hagyományos kommunikációs modellje elnémul/„csendde” alakul. Egyik korai, 1972-es versében az önmagát értelmező művészetről azt írja, hogy: „Isten hiánya / A szakrális tárgyokban ott az Isten hiánya / aki egykoron megérintette őket”⁷ E szempontból azt a mozzanatot, hogy a *Blues diary* felidézi az efféle tevékenységet (erdő, fa, kereszt), felfoghatjuk úgy is, hogy nemcsak életrajzi vonatkozásokra (szövegekre) utal, hanem absztrahálja az egész kötetet, a szakrális, „láthatatlan” művészetről való meditáció nyomává/maradványává teszi. Ebben az értelemben a kötet ugyanolyan néma tárgy a hétköznapi világban, mint a fába vésett kereszt: csak a

⁵ „Nivo površine Dunava se podigao / Ali još uvek nije prekrio mali krst / Urežan u koru jednog drveta” (In: *Blues diary*, i.m. 46.)

⁶ Novalis: *Töredékek*, Ford.: Rónay György. In: *Romantika*. Gondolat. Bp., 1978², 147-148.

⁷ „Odsutnost Boga / U sakralnim predmetima je Odsutnost Boga / ali on ih je jednom dodirivao” (Slobodan Tišma: *Sakralna umetnost/Slikarstvo – kiparstvo*, In: Šuvaković, i.m. 84.)

szerző tud művészi szándékáról, nyelvileg megragadhatatlan szakralitásáról.

Ugyanakkor a paradoxon paradoxona ott rejlik, hogy az előbbi elméletet is megérti vagy megkonstruálja a befogadó (a jelen esetben a dolgozatíró).

Felmerül a kérdés, ha senki sem hallhatja meg a kötet gondolatait, akkor mi készítette a szerzőt a könyv megírására?

Az egyik lehetséges magyarázat talán az, hogy megsemmisüljön az értékelő, megértő szubjektumi látszat/hatalom, mert csak ebben a „csendben” nyilatkozhat meg szótlantul a könyvek Könyve, Tišma szavaival az „Öröklét Öröme”. Ez a filozófia nemcsak a Šuvaković által említett wittgensteini „hallgatással”, hanem a középkori apophatikus teológiával is szoros rokonságban áll, a negatív beszéddel. E misztikus felfogás szerzője a feltehetően V-VI. században élt Pszeudo-Dionüsziosz Aeropagitész. Istent a létezők, a megfogalmazható bináris kategóriák (pl. lét/nem-lét) tagadása útján véli megtapasztalhatónak: „Sem értelme nincs, sem neve, sem megismerése. Nem sötétség, és nem is fény. Nem tévedés, és nem igazság. Nincs rávonatkozó állítás, sem tagadás; amikor az utána következőkről állítunk vagy tagadunk valamit, akkor Őt nem állítjuk és nem is tagadjuk, mert minden állításon felül áll, mint minden dolog tökéletes és egyetlen oka, s minden tagadáson fölül áll, mint a mindentől teljesen függetlennek a meghaladása és mindenen túli.”⁸ A szótlanság „aszkézisével” juthatunk el Hozzá: „A beszéd az elsőktől az utolsók felé haladva a leereszkedés mértékével arányosan egyre bőségesebben árad: most viszont alulról emelkedve a legmagasabb felé, az emelkedés mértéke szerint egyre szűkebb lesz, majd a teljes felemelkedés után egészen elnémul, és teljesen egyesül a Kimondhatatlannal.”⁹ A *Blues diary* fragmentumai gyakran befejezetlen mondatokban végződnek, elhallgatásban. A fentiek alapján ezt úgy is felfoghatjuk, mintha a hirtelen beálló csend, a hiány az isteni *Músikat* óhajtaná megidézni. Az orosz gondolkodó, Mihail Epstejn a

⁸ Pszeudo-Dionüsziosz Aeropagitész: *Misztikus teológia*. Ford.: Erdő Péter. In: *Az isteni és az emberi természetéről II. Görög egyházatyák*. A kötetet válogatta: Vidrányi Katalin. Atlantisz. Bp., 1994. 264-265.

⁹ In: Pszeudo-Dionüsziosz, i.m. 263.

posztmodern elméleteket épp az apophatikus teológiából vezeti le, ezért nevezi a jelen időszakot *új középkornak*: „A XX. század művészete és különösen a posztmodern olyan művészet, amely ama bizonyos Másik nevében jött létre: a szerző kitörli saját kézjegyét, minthogy helyette a Másik beszél – a Nyelv vagy a Tudattalan. Éppen ebben az értelemben beszélhetünk új középkorról, mivelhogy az ismét megfosztja az embert a világegyetemben elfoglalt központi helyétől, s azt a Másiknak adja át.”¹⁰ Ezek szerint ez lenne a *Blues diary* által megcélzott olvasó befogadói feladata is: tetten érni saját identitásának „hült helyét”, vagyis a beteljesülés reménye nélkül követni az apollóni „ismerd meg önmagad” helyett az „ismerd meg önmagad *Másikját*” lacani maximáját. Ám erről nem szól semmit a kötet egyik elbeszélője sem, mintha a szerző nem számolt volna azzal az ellentmondással, hogy amíg tagadja a művészeti médium kommunikativitását, értelmezhetőségét, azt nem veszi figyelembe, hogy a könyve a könyvkiadás által eltárgyasul. Hans Robert Jauß ezen a ponton bírálja az adornói (és a dekonstruktív) negatív esztétikát: „Ez a dilemma, amelyet az Ästhetische Theorie kapcsán »a hagyomány cseleként« írtam le, minden további nélkül a történeti szemléletben oldódik fel, ha az irodalmi folyamatokat nem tekintjük egyoldalúan hagyománysértések sorának, hanem a meghatározott negáció és az intézményesülés dialektikájaként ragadjuk meg, melyben a létrehozó és a befogadó tevékenységének egyaránt része van. [...] Az ilyen, magukba a művekbe behatoló elközömbösülés és megbénulás gyakran azzal is leleplezi magát, hogy a mű már csak a »hozzaértőkhöz« fordul [...]”¹¹ A jeles kanadai posztmodern elméletirónő, Linda Hutcheon szintén kételkedik a jelentéstulajdonítás szélsőséges tagadásában: „Vajon a nyelv és az irodalom tekinthetők-e *valaha* is teljesen amimetikusnak, antireferenciálisnak, miközben irodalomként továbbra is érthetőek maradnak? Ez az az elméleti probléma, amelyet az ábrázolhatatlanság radikális retorikája rendszerint elkerül. Létezhet-e

¹⁰ Mihail Epstejn: *Hit és kép. A vallási tudattalan a XX. századi orosz kultúrában*, Ford.: Bagi Ibolya, In: M. E.: *A posztmodern és Oroszország*, Európa, Bp., 2001, 164.

¹¹ Hans Robert Jauß: *Negativitás és esztétikai tapasztalat*, Ford.: Bonyhai Gábor, In: H. R. J.: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Bp., 1997, 195-197.

valaha is a művészetben „a jelentés teljes hiánya” (Graff 1973, 391.)? Ezt még mindig művészetnek nevezhetnénk? Létezik valami olyasmi, aminek nem tulajdoníthatunk semmiféle jelentést?”¹² Erre a problémára nem reagál a *Blues diary*. Ebben látom a könyv egyik hiányosságát, gyengéjét, hacsak az írások fragmentum voltából származó relativitása nem menti meg a költészetre vonatkozó állítás egyoldalúságát.

A napló önkénye

A másik, következetesség alól felmentő tényező az, hogy a kötet naplófeljegyzéseket tartalmaz. Ez lehetővé teszi az beszélő alanyok számára, hogy ne foglalkozzanak a befogadóval, ne alkalmazkodjanak az „esztétikai kommunikáció” elvárásaihoz. A belgrádi elméletíró A belgrádi elméletíró, Tatjana Rosić kiemeli a naplóíró spontaneitását, szembehelyezve ezt a mindenkori igazság ígérennyel: „Lemondva a megkérdőjelezhetetlen igazság elvárásáról, a szerző maga mögött hagyta jegyzetei hitelességének állandó ellenőrzését, ezzel a spontaneitás és a közvetlenség tapasztalatának nyújtott elsőbbséget; arra sóvárog, hogy megragadja és felmutassa a pillanatnyi varázsát, amire már eleve a napló töredékessége is készíti.”¹³ A naplóírás „autentikus akció”, mely a szubjektum összetett identitását értelmezi, távol tarja magát az igazság megfoghatatlan egységétől: „A figurativitása relativizálja az igazság fogalmát, átalakítja a nem fikcionális tartalmak unalmas megbízhatóságát – amelyek erőtlének arra, hogy bemutassák a

¹² „Mogu li jeziki i književnost ikada biti potpuno nemimetički, nereferencijalni, a ipak ostati razumljivi kao književnost? To je teorijski problem koji radikalna retorika antipredstavljanja obično zaobilazi. Može li ikada zaista postojati potpuni »gubitak značenja« u umetnosti (Graff 1973, 391)? Da li bismo to još uvek mogli zvati umetnost? Da li postoji nešto čemu ne možemo dodeliti značenje?” (A mű eredeti címe: Linda Hutcheon: *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. Én a következő szerb fordítást használtam fel: Linda Hačion: *Poetika postmodernizma*, Ford.: Vladimir Gvozden és Ljubica Stanković, Svetovi, Novi Sad, 1996, 97.)

¹³ „Odrekašvi se zahteva za neporecivom istinom, autor se odrekao stalne provere verodostojnosti zapisanog, dajući prednost utisku spontanosti i neposrednosti: on teži da uhvati i iskaže draž trenutnog na koju fragmentarnost dnevničke forme i upućuje.” (In: Rosić. i.m. 23.)

szubjektum önmegvalósításának drámáját – a fikcionális jelentéstobzódás megbízhatatlan szuggesztíójává.”¹⁴ Az önéletrajz kapcsán Paul de Man felveti, hogy a fikció és az önéletrajz között olvasói (és alkotói) szempontból – akárcsak a „láthatatlan művészet” esetén – nehéz meghúzni a határt: „Úgy tűnik tehát, hogy a fikció és az önéletrajz közötti különbség nem vagy/vagy-szerű szembenállás, hanem eldönthetatlenség.”¹⁵ Szerinte az önéletrajzi szövegeket – mint Tišma *Blues diary*-ját – problémás műfaji szempontok alapján rangsorolni. Az olvasás során „tükrös struktúra” működik, mely „beépül minden olyan szövegbe, melyben a szerző önmagát avatja megértése tárgyává”¹⁶. Ám ez az önmegértés valójában a nyelv, illetve a prosopopeia (az arcadás és megfosztás, mint az önéletírás trópusa) működésének az értelmezése: „Az önéletrajz érdekessége ily módon nem abban áll, hogy megbízható ön-ismeretet tár elő – nem ezt teszi –, hanem hogy meghökkentő módon mutatja meg a tropologikus helyettesítésekből álló textuális rendszerek lezárásának és totalizálásának (vagyis létrejöttének) lehetetlenségét.”¹⁷ De Mannal szemben Philippe Lejeune, az önéletírás-kutatás egyik fontos alakja, a tágran értelmezett önéletírás¹⁸ interpretációjánál a szövegértés hermeneutikai viszonyaira épít. Nála a befogadás kommunikatív jellege kap nagy hangsúlyt: „Az önéletírások nem az esztétikai *fogyasztás* tárgyai, hanem az egyének közti *kommunikáció* társadalmi eszközei. E kommunikációnak több szintje van: etikai, érzelmi, referenciális. Önéletírás azért készül, hogy átadjunk egy értékvilágot, a világ iránti sajátos nyitottságot, ismeretlen tapasztalatokat. Ez az átadás pedig a személyes kapcsolat valódinak, és nem fikcionálisnak érzett keretei

¹⁴ „Njegova figuralnost relativizuje sam pojam istinitosti, preobražavajući dosadnu pouzdanost nefikcionalnih sadržaja, koji su nemoćni da prikažu dramu samorealizacije subjekta, u nepouzdanu sugestivnost fikcionalnog višeznačja.” (In: Tatjana Rosić: *Proizvoljnost dnevnika*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1994, 23.)

¹⁵ Paul de Man: *Az önéletrajz mint arcrongálás*, Ford.: Fogarasi György, In: Pompeji 1997/2-3., 95.

¹⁶ In: De Man, i.m. 96.

¹⁷ In: De Man, i.m. 96.

¹⁸ A nem irodalmi igényű önéletrajzokat is magában foglalja.

között megy végbe.”¹⁹ Tišma *Blues diary*-ja ezzel szemben mintha a de Mani elképzelés felé hajlana, amikor a költészetet magánszólamként fogja fel, vagy amikor megkérdőjelezi a naplóíró egységes szubjektumát: „A TV-n láttam egy műkedvelőt / Aki naplót ír / Ez én volnék?”²⁰ Ezzel a kérdéssel az elbeszélő eltávolítja, elidegeníti magát a TV-n látható empirikus szerzőtől. Az sem véletlen, hogy az elbeszélő a TV-t hozza fel, hiszen a kötetben a médiumok (a művészettel együtt) „valóság”-hamisító, manipuláló eszközök. Így a naplótól elvárt vallomás és őszinteség Tišmánál megkérdőjeleződik: „Az őszinteség, magában, nem jelent / semmit. Saját őszinteségedet jegyezni értelmetlen. / Az őszinteség a legblódebb hazugság, nyilván.”²¹ (Ford.: V. F.: i.m. 35.) A szerző megjelenése a képernyőn mintha hangsúlyozná transzcendentalitásának szimulakrumát: nem ismeri fel a tükörképét. Ez összeeseng de Man Lejeune-kritikájával, amit Z. Varga Zoltán a következő módon értelmez: „amint az olvasó [...] olvasni kezdi a szöveget, a tulajdonnév figuratív struktúrájában rögtön megkettőződik (a szöveg szerzője és a szövegben lévő szerző) és illuzórikussá válik a szerző azon egysége, amelynek szavatolnia kellene a szerződés érvényességét.”²² Ezt úgy is értelmezhetjük, hogy a szerző önéletírása lefordíthatatlan az olvasó számára, az ő magánnyelve csakis saját maga számára közelíthető meg. Az olvasó az arcadás mozzanatával egyúttal meg is fosztja a szerzőt a saját arcától. Így lesz a prosopopeia az olvasás figurájává, amely nem zárja ki az olvasó szerepét (vö. Rosić), viszont megbontja a befogadó és a szerző, továbbá a mű és az értelmező közti kommunikatív viszonyt.

Ez a napló-felfogás felszabadítja a *Blues diary* olvasóját attól a „rendőri” szereptől, hogy folyamatosan ellenőrizze a töredékek

¹⁹ Philippe Lejeune: *Az önéletírás meghatározása*, Ford.: Z. Varga Zoltán, In: *Helikon* 2002/3., 284.

²⁰ „Video sam na TV nekog ljubitelja književnosti / Koji piše dnevnik / Da li sam to ja?” (In: In: *Blues diary*, i.m. 139.)

²¹ „Iskrenost sama po sebi ne znači / Ništa / Beležiti svoju iskrenost je besmisleno / Iskrenost je najveća laž” (In: *Blues diary*, i.m. 79.)

²² Z. Varga Zoltán: *Az önéletírás-kutatások néhány elméleti kérdése*, In: *Helikon* 2002/3., 255.

igazságértékét. következetességét, referenciális vonatkozását stb. Ehelyett a szakadások, törések játéka, a nyelv uralhatatlansága válik szembeszökővé. A beszélő alany(ok) kifejezhetetlen tartalmáról, „jelentéséről” a fókusz áthelyeződik a szubjektum(ok) szétszóródására.

Az értelmezés sáncai

Amennyiben elfogadjuk azt a tézist, hogy „a költészet magánszólam”, amely kizárja a megértést, a befogadót, mintegy „láthatatlan művészetként” funkcionál, lelketlen szoborként („Üresnek és szépnek lenni. Lelketlen szobornak”²³), akkor mi az olvasó lehetősége, szerepe ezzel az érthetetlen csenddel?

Szajbély Mihály a romantikus töredéket értelmezve, a következőt mondja az elhallgatás szerepéről: „Az elhallgatás egy mondat váratlan félbeszakítását jelenti úgy, hogy a ki nem mondott, általában lényeges részt az olvasónak-hallgatónak kell önmagában pótolnia. Hatása tömörítő erején alapul, s azon, hogy az olvasó tudatát aktivitásra készíti. Természetesen az elhallgatás csak akkor hatásos, ha a kimondott részben az olvasót úgy készítjük elő, hogy az elhallgatás után önkéntelenül pótolja a hiányzott részt”²⁴ Ezzel szemben Tišma írásai nem törődnek az olvasó aktivitásával. A befogadót a szövegek töredékessége felcsigázhatja, a „rejtett értelem” keresésére buzdíthatja, ám a már taglalt apophatikus filozófiának megfelelően a lényeg megfejtethetetlen marad, nyelvi eszközökkel kifejezhetetlen. A kötet egyetlen egy töredéke sem szólítja meg közvetlenül az olvasót, csak az állandó újrairás meg önmaga határait feszegeti. Mint már idéztem, az egyik írás azt állítja, hogy: „A fragmentáltság Minden és Semmi”²⁵, azaz az elbeszélő(k) számára csak a töredék létezik, mással nem is tud(nak) foglalkozni. Az elhallgatások után nem a ’lényeg’ várja az olvasót, hanem az ’ellentmondások hálójá’, a gondolatértörmelék káosza. A töredékek elnémulása egyúttal a befogadóé is. Ezt felfoghatjuk úgy.

²³ „Biti prazan i lep. Kip bez Duše” (In: *Blues diary*, i.m. 18.)

²⁴ Szajbély Mihály: *Vörösmarty utolsó töredéke*, In: ItK 1978/3, 307.

²⁵ „Fragmentarnost je Sve i Ništa” (In: *Blues diary*, i.m. 140.)

hogy minden értelmezésbeli rendteremtés megcsonkítaná a könyv amúgy is csonka írásait? Igen, de az olvasónak a gondolatok válogatásában megnyilvánuló szabadságára is utalhat, azzal a kitételrel, hogy mindig ügyelnie kell az állítások relativitására, ellentmondásosságára. Ez a befogadói módszer hasonlít Peter Bürger, az avantgárd műalkotást értelmező kritikai hermeneutikájára: „A befogadó figyelme többé már nem a mű részeinek olvasása által megragadható értelem felé irányul, hanem a konstrukciós elv felé. Ez a befogadástípus azzal erőszakolja magát a befogadóra, hogy a rész, amit a szerves műalkotáson belül szükségszerűség illetett meg, amennyiben a műegész értelemkonstitúciójában közreműködött, az avantgárd műben csak egy struktúraminta megtöltésévé válik.”²⁶ Ugyanakkor ez az eljárás nem tagadja meg a hagyományos hermeneutika kör módszerét, ahol Gadamer szerint: „A megértés helyességének a mindenkori kritériuma az, hogy valamennyi rész összhangban van az egészszel. Az ilyen összhang hiánya azt jelenti, hogy a megértés kudarcot vallott.”²⁷ Bürgernél még az avantgárd mű is érthető műegészként: „Még ahol a szintézis tagadásából alkotóelv lesz is, elgondolható kell legyen egy kényes egység. A befogadás számára ez annyit jelent: még az avantgárd mű is megérthető hermeneutikailag (vagyis értelemegészként), csak egysége magába olvasztja az ellentmondást. Már nem az egyes részek harmóniája konstituálja a műegészt, hanem a heterogén részek egymással ellentmondó kapcsolata.”²⁸ Az elemzés során láttuk, hogy a *Blues diary*-ban a részek (töredékek) gyakran egymásnak ellentmondó állításokat fogalmaznak meg. Tíśma többek között ily módon írja tovább a korábbi munkáinak (neo)avantgárd „szervetlen” világát. Tehát elképzelhető egy olyan nézőpont, miszerint – átalakított formájában – újra alkalmazható a gadameri hermeneutikus kör. Ebben az esetben a műegész hiátusa lenne az a távollevő középpont, a saját hiányát is magában foglaló értelemegész, aminek a részek (fragmentumok)

²⁶ Peter Bürger: *Az avantgárd műalkotás*, Ford.: Seregi Tamás, In: Szép Literaturai Ajándék. 1997/3-4., 22-23.

²⁷ Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*, Ford.: Bonyhai Gábor, Gondolat. Bp., 1984, 207.

²⁸ In: Bürger, i.m. 23.

alárendelődnék. Innen nézve a hiány konstituálja a töredékek szétszórt, befejezetlen értelemtételezését. Így a hierarchia nem szűnik meg, hanem a hiányzó középpontnak megfelelően láthatatlanná válik, egy üres helyé, melyet a töredékek „gondolat-rakétái” próbálnak célba venni, ám sohasem semmisíthetik meg teljesen, mivel a célpont láthatatlan, s csak annak nyomait érhetik tetten. Ebből fakadóan a láthatatlan hierarchia működését is csupán a nyomokban (töredékekben) sejthetjük meg. Amennyiben ezt összevetjük a bürgeri kritikai hermeneutikával, azt találjuk, hogy ez átértékeli, de nem szünteti meg a hermeneutikai kör elvárásait: „A kritikai hermeneutika nem a részek és az egész szükségszerű összhangjának alaptételét fogja hangsúlyozni, hanem mindenekelőtt a mű egyes rétegei között fenálló ellentmondások vizsgálatából fog az egész mű értelmére következtetni.”²⁹ Úgy tűnik e ponton a hermeneutika találkozik a dekonstruktivista Paul de Man Nietzsche-értelmezésével: „Ugyanakkor a szöveg, mely az én megsemmisülését állítja, nem emésztődik el, mert továbbra is mint az állítást létrehozó középpontra tekint önmagára. A középpontosság és a személyiség jellemzői a nyelv közegében cserélődnek fel. Az én-t tagadó nyelv középponttá tétele nyelvileg megmenti az én-t, ugyanakkor jelentéktelenségét, ürességét, pusztá beszédalakzat voltát is állítja. Az én csak úgy maradhat fenn én-ként, ha áthelyeződik a szövegbe, mely őt tagadja. [...] Az én mint metafora dekonstrukciója nem a két kategória (én és alakzat) egymástól való szigorú szétválasztásával ér véget, hanem a tulajdonságok fölcserélésével, mely lehetővé teszi kölcsönös folytonosságukat a betű szerinti igazság rovására.”³⁰ Mint láttuk, a *Blues diary*-ban ez a gondolat a nyelv átkaként jelentkezik. Ám ennek – szemben a dekonstrukciós nyelvre redukálással – ontológiai vetülete is van. A kötet fragmentumai lehetővé teszik a két interpretációs iskola egyidejű alkalmazását, ugyanakkor el is távolodnak tőlük a misztikus létfelfogásnak köszönhetően (vö. Öröklét Öröme).

²⁹ In: Bürger, i.m. 23..

³⁰ Paul de Man: *A trópusok retorikája (Nietzsche)*, Ford.: Vástyán Rita, In: Helikon 1994/1-2., 42.

Néhány konzekvencia

Amennyiben a befogadó Tišma könyvének értelmezésekor, a hermeneutika módszerét alkalmazza, számolnia kell a megértés paradox voltával. Ha a dekonstrukció felől közelíti meg az írásokat, nem tud majd mit kezdeni a romantikához hasonló teljességigénnyel, a transzcendenciával. Számomra ez a besorolhatatlanságból, meghatározhatatlanságból keletkező feszültség teszi a kötetet olvasói szempontból izgalmassá. Innen nézve Tišma könyve kiválóan feldolgozta a már emlegetett posztstrukturalista teóriát a középpont, az igazság hiányáról. Itt nem annyira szembetűnő az a kérdés, melyik befogadói modell a helyes. A jaußi recepcióelmélethez és Foucault tudás archeológiájához hasonlóan³¹ fontosabb lesz ezeknek mozgósítási lehetősége, a szakadások, törések felszíni egymásra rétegződése, egyidejűsége.

³¹ A két elméletíró közti gondolati átjárhatóságot Kulcsár-Szabó Zoltán is idézi *Az esztétikai tapasztalat apologétája* c. tanulmányában: „az is jelzés értékű ezzel kapcsolatban, hogy a francia [poszt]strukturalizmus különböző teljesítményei közül Jauß tallán a Foucault-féle »tudás archeológiáját« tartja saját kérdésfelvetéséhez leginkább kapcsolódónak” (In: Jauß i.m. 449.)

Karácsonyi Zsolt

**AKNÁK, STÍL ÉS FAKERESZT
(TEODOR MAZILU ÉS CSURKA ISTVÁN
EGY-EGY DRÁMÁJÁNAK ÖSSZEHAISONLÍTÓ ELEMZÉSE)**

Kritika és szituáció

A hetvenes évek mind Romániában, mind pedig Magyarországon az "enyhülés" jegyében teltek. Míg Magyarországon már többé-kevésbé nyugodtan kritizálhatta bárki például a Rákosi féle rendszert, addig Romániában Gheorghe-Gheorghiu Dej "uralkodásának" időszaka vált az úgynevezett önkritika¹ központi témájává. Ennek (is) köszönhető, hogy jelentősen megszaporodott az új és számos esetben jó drámai művek száma. Amint azt Tarján Tamás is megállapítja (Fel is út; le is út – *A magyar dráma közelmúltjáról és jelenéről* című tanulmányában), az 1970-es évek volt a magyar dráma "aranykora", ugyanez tapasztalható a román drámairodalomban is, útnak indul a *Rivalda* antológiákhoz hasonló *Rampa* címet viselő antológia-, illetve drámasorozat, számos új szerző jelentkezett, és darabjaik általában igen hamar színpadot is kaptak, akárcsak a magyarországi szerzők egy jelentős része.

A politikai enyhülés és a drámairodalmi fellendülés időszakában született tehát Mazilu *Stilbútor és fakereszt* című műve és Csurka *Döglött aknákja*.

Mindkét szövegből erős társadalomkritika és rendszerkritika olvasható ki.

Mazilu így mutatja be a káder-morált:

HOSSZÚFÜLŰ (*miután belekóstol az italba*) A saját kontómra? Savanyú az ital, ami nem állami számlára megy.²

¹ Itt nem a drámaírók önkritikájára gondolok, hanem az adott rendszer (dráma)íróknak tett engedményére – avagy szitkozódhatok, de ne minket támadjatok.

² Teodor Mazilu: *Stilbútor és fakereszt* (ford. K. Jakab Antal). In: *Kortárs román vígjátékok*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1984., p. 306.

Csurka pedig ekként, akárcsak Mazilu, a humor eszközeivel élve:

ORVOS (*bejön, kinyitja az ablakot*) Takarózzanak be. Beengedünk egy kis friss levegőt.

PAÁL Miért?

ORVOS Nincs oxigénsátor. Az egyik foglalt, a másik rossz, a belgyógyászat meg nem adja kölcsön.

Mindkét szerző a drámai szituációban megtörténő események által üt meg kritikai hangot, azzal a különbséggel (ami a két szövegegészt illeti), hogy Csurka a szereplőkön keresztül mutatja meg a társadalmi jelenségeket, Mazilu azonban a szereplőket a társadalmi jelenségek aktív résztvevőiként és alakítóiként határozza meg. Azonban a mindent alakító világelv mindkét drámában a hazugság és a kompromisszum, ezért van az, hogy a darabok szatirikus éle: "éppúgy irányul a maguk kompromisszumait megkötő szereplőkre, mint arra a politikai struktúrára (és képviselőire), amelyek és akik ezeket a kompromisszumokat az egyes polgárookra rákényszerítették"³. A hazugság nem csupán a korszellemből adódik, hanem abból is, amiről Csurka egyik szereplője beszél a szerző egy másik darabjában (*Ki lesz a bálánya?*):

CSÜLLÖGH: Ahhoz, hogy az életben valamiből drámai konfliktus legyen, mindig bele kell hazudni valamit.

(Csurka István: *Házmestersírató*. Magvető, Budapest, 1980., p.115.)

Mazilu darabja, amelyet egyes kritikusi a szerző legösszefogottabb darabjának tartanak, elsősorban a túlzás, a hiperbola eszközeit alkalmazza, szereplői a kommunizmus kellős közepén bojári allűrökkel lépnek fel, mintha csak egy másik világban élnének, amely nagyon hasonlít ugyan a 70-es évek világára, de számtalan sajátosságában mégis a polgári életmódot idézi. Mindezt úgy írja le Mazilu, hogy lépten-nyomon szatirikus és ironikus hangsúlyokkal tűzdeli a szöveget. Olyanokkal, melyekből egyértelműen kiderül, hogy az adott időszak vezető állású elvtársai korántsem "elvhűek", hiszen a paraszti sorból felkapaszkodva máris "grófi" allűrjeik vannak – méghozzá a kommunizmus kellős közepén.

³ P. Müller Péter: *Drámaforma és nyilvánosság*. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nadas Péterig. Argumentum Kiadó, Budapest, 1977., p. 56.

EDE Van valami huncutkás a tekintetében. Ugyan biza mitől?

GÓRÉ Pókeren vesztettem az éjjel. Másnapos vagyok és boldog. Hát ne hízzon a májam, mikor annyit ittam, és mikor falusi gyerek létemre, annyira vittem, hogy pókereztek? Mert a mi családukban eddig senki sem pókerezett... És nem csak pókerezek, de vesztek is pókeren!

EDE (csodálattal) Ez régebben csak a bojárokkal esett meg...⁴

A csúcson innen és túl

A két főszereplő Góré és Gerő igazgatói státusban vannak. Előbbi a Haladó bútor szövetkezet, utóbbi a Fejlődő bútor szövetkezet vezetője, a közöttük feszülő hatalmi "konfliktus" határozza meg a darab dinamikáját, amelynek, akárcsak a két főszereplőnek, alapvető módszere a túlzás, a rálicítálás, a már fentebb is említett hiperbolizáló látásmód, a bohából elefántot filozófiájának mezsgyéjén. A Bécsy Tamás által meghatározott konfliktusos dráamodellnek tökéletesen megfelel ez a komédia, amelynek két főszereplője meghatározó szerepet játszik a többi szereplő életében is.

Góré bizalmasa, a 33 éves Ede egy eljövendő Góré, aki a darab cselekményének ideje alatt még fél a főnökösködéstől ("Szeretem, ha belémverik a frászt."⁵), de vágyik is rá (Csak valami magas beosztás nyugtathatja meg a lelkemet, csak ez csillapíthatja le indulatomat."), ez elmondható a vele egyidős Hosszúfülű kapcsán is, azzal a különbséggel, hogy ő nem csupán Górénak, de Gerőnek is bizalmasa, pártbizalmi, kommunista kettősügynök. Két egymástól határozottan eltérő személyiségű "elvtársnő" is megjelenik a darabban: a nagyvilági hölgyként viselkedő, 33 éves Lizike és a nála jóval tapasztalatlanabb Melánia, aki még mindig őriz valamit a vidéki lány naivitásából és esetlenségéből (annak ellenére, hogy mindkettő képes egy-egy igazi dühkitörésre, azzal a különbséggel, hogy Melánia a csalódott, míg Lizike az egyre többet követelő nő maszkjában lép fel⁶ – mert ne feledjük, Mazilu darabjának minden szereplője megjátssza magát.)

⁴ Teodor Mazilu: I.m. p. 293.

⁵ Teodor Mazilu: I.m. p. 291.

⁶ A két szereplő személyiségstruktúrájának példázza a két alábbi idézet:

"Lizike: Én nem felejték és nem bocsájtok meg. Miért tettem én erőszakot a természetemen? Miért fojtottam el fennkölt és alulkölt vágyaimat? Miért tapostam én meg mindent, ami csak értékes volt bennem? Miért dúdoltam és égettem föl legnemesebb vágyaimat, mindent, mint Attila, a vizigótok királya? Azért, hogy jól

A Góré és Gerő közötti konfliktus alapja, miként ezt a cím is sejteti, felerésztt szakmai jellegű, azonban itt nem a minőségi, hanem a minősíthetetlenül rossz termékek versenyéről beszélhetünk. A második felvonásban Góré büszkén mondja Melániának: "Látja ezt a hülye berendezést, ezt a srég asztalt, ezeket a rogyadozó székeket, ezt itt mind én gyártottam!" Ki gyárt gyengébb minőségű terméket, ki tudja jobban aluteltjesíteni a tervet – ez a két igazgató közötti szakmai konfliktus. A másik már magánügyi kérdés, pénzzel és nőikkel kapcsolatos, hiszen Góré csak úgy lehetett igazgató, hogy előbb átadta titkárnőjét, Lizikét Górének, pont úgy, ahogy a felfele törekvő Ede továbbadta barátnőjét, Melániát a főnökének, mindezt csupán azért, hogy feljebb kerülhessen a ranglétrán. A konfliktus a fiatalabb győzelmével, az idősebb halálával oldódik fel, de nem találni választ arra, hogy ki mennyire bűnös. Amint ezt Cristina Dumitrescu is megállapítja: "Nehéz megvédened önmagadat a hősök okozta undortól, mert ők nem imorálisak, hanem amorálisak"⁷

Bizonyos értelemben a morálon, de legalábbis a társadalmon túl helyezkedik el Csurka István komédiája a *Döglött aknák*, amelyben egy nyugdíjas "kapitalista" és egy nyugdíjas "kommunista" kerül szembe egymással. Igazi csurkai alapszituáció ez, amelyben: "szabadjára eresztődnek az indulatok, a vélt vagy valódi sérelmek. Moór a hajdani nagykereskedő sohasem heverte ki vagyona elvesztését, családja deklasszáldását. (...) A két ösellenység/típus/réteg fröcsögő dühtirádáiból a magyar történelem (...) negyedszázada bontakozik ki. Szópárbajaik leleményesen gúnyolódók, metszően élesek, sziporkázóan szellemesek. Ők maguk azonban már ártalmatlanok."⁸ A társadalomra, a közvetlen környezetükre már nem veszélyesek, legfennebb egymásra. Erre és természetesen a 70-es években fennálló társadalmi berendezkedésre utalnak azok a hol játékos hol komor jelenetek, amelyekben Moór és Paál szópárbajait követhetjük figyelemmel.

érezsem magam! De azt leshetem. A szívem összetört, de a Bahama-szigetekre nem jutottam el. Te csak a Velencéddel tömsz, mint a libát. Most itt állok, mint egy megkopasztott csirke, és sehol a jutalom. Igaz, magam csináltam magamból zárdaszüzet. De az én keservesen visszaszerzett szüzességemnek ára van!" I. m. p. 330-331.

"Melánia: (...) Mikor a Caraiman tetején a kereszt tövében összeismerkedtünk, azt hittem, ütött a boldogság órája. De csak a menedékház órája ütött. (*Kitör*) Mért nem veszel feleségül?" I. m. p. 310.

⁷ Dumitrescu Cristina: *Mobilă și durere*. In: *Presa noastră*. Anul XXV. nr. 6, 1973.

⁸ Ézsias Erzsébet: *Mai magyar dráma*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1986., p. 199.

Tulajdonképpen e dráma nem más, mint Moór és Paál vitájának, nyugdíjazás utáni "harcának" a leírása, vitadráma, amelynek fő mozgatórugója az "eszmék és elvek drámai ütköztetése, gondolati-filozófiai kérdések történelmi körülmények közé helyezett bemutatása".⁹

A két főszereplő egy ideggyógyászat ápolója, ezért mindaz, amit elmondanak, idézőjelbe tett kijelentésként értelmezhető, például Moór Jenő egy kijelentése: "az egész rendszert elsöpörném egy köhögéssel"¹⁰. Amit "természetesen" nem lehet komolyan venni. A főszereplők, akikről elmondható, hogy: "nem vállalt és nem vállalható identitásuk folyamatos feszültséggel tölti el őket"¹¹, tulajdonképpen komikus lenne, régimódiságuk, egy helyben forgó gondolataik mind a humor forrásai lehetnek, de a komikumot mégis egy tragikus szín töri át: mert más szemszögből nézve csak arról van szó, hogy két meggyötört öreg megpróbálja rendbe szedni önmagát élete hátralevő részére. De a múlt még a bolondokházában is utoléri őket, kénytelenek a jövőbe menekülni, a fiatalok – Moór fia és Zsóka, Paál egykori szeretője – házába. Ahol számukra egyetlen szórakozás marad: a döglött aknákról, a helytelenül, vagy egyáltalán fel sem használt múltról való beszéd.

Fiatal, üres aknák

A fiatalok, Moór Béla és Zsóka elvileg az újat a változást jelentenék, de a darab végére ők is "betokosodnak", kompromisszumokat kötnek, egy finomabb változatban, de a korábbi generáció életmódját folytatják, akárcsak Mazilu darabjának fiataljai: Ede, Melánia és Hosszúfülű.

Moór Béla fiatal értelmiségiből törtető üzletemberré alakul át, aki jogátermet építene a kert végébe (lásd: Id. mű: p. 69), és a feleségét is csak "dísznek" tartja, ha Zsóka elhagyná, másik színésznő után nézne.

ZSÓKA (...) És ha itthagynálak?

BÉLA Elvinnék egy másik művésznőt. Az ember egyszer rájön az ízére, nem tud leszokni róla.¹²

⁹ P. Müller Péter: *Drámaforma és nyilvánosság*. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig. Argumentum Kiadó, Budapest, 1977., p. 105.

¹⁰ Csurka István: I. m. p. 54.

¹¹ Radnóti Zsuzsa: *Lázadó dramaturgiák*. Drámaíróportrék. Palatinus, Budapest, 2003., p. 76.

¹² Csurka István: I. m. p. 70.

A kezdetben fennsőbbes Zsóka kezéből átveszi a hatalmat, jobban bírja idegekkel. Ugyanis a színésznő Zsóka éppen az állandó képmutatást nem képes elviselni: "Itt mindenkinek paradicsom az élete, csak én döglök meg. A kert itt, a kert ott, játszom éjjel, játszom nappal, játszom a színházban, játszom itthon – nem bírom tovább"¹³. Mazilu fiataljai azonban nem mennek át ilyen jelentős változásokon, ők már az első pillanattól kezdve koruk gyermekeiként viselkednek, nem változnak, "személyiségük", megnyilatkozásaik stílusa, beszédmódjuk nem alakul át – csupán kiteljesedik. Ede csak a megfelelő pillanatot várja, hogy egy jobb állás reményében túladjon Melánián, elvégre a karrier sokkal fontosabb az érzelmeknél.

EDE Melánia, drágám, tudod, hogy imádlak, de én még csak a kezdet kezdetén tartok. én még nem csináltam meg a szerencsémét. Te meg rossz pont volnál az életrajzomban.¹⁴

Amíg Zsóka (legalábbis a darab elején) még az erkölcs alapjain áll, hiszen annak idején erkölceinek feláldozása árán menti meg az emberek életét, addig Melánia egy pillanatra sem törik meg, számára természetes, hogy a "Lizikék" számát növelje. Akárcsak az idősebb szereplők, ő is amorális, ellentétben Csurka darabjának fiataljaival, akik lépésről lépésre haladva jutnak el a rendszerrel és a körülményekkel való teljes megalkuvásig.

Mazilu fiatalabb szereplői a nyelvi panelek által konstruálódnak, Melánia olyan szavakat használ mint: spleen, mélabú. Hosszúfülű kicsavart közmondásokkal dobálózik: "kövér ember nem vén ember". Ede is a kifordított, eredeti értelmüktől távol álló irodalmi reminiszscenciákat használ: "legyen rendetlenség, ahogy a klasszikusok mondják". Őket tehát az üresség határozza meg, amelyet nem takargatnak ugyan, mégis megpróbálnak "felöltöztetni" éppen a fent említett nyelvi panelek, kulturális törmelékanyagok segítségével. Az üresség számukra természetes, nem érzik, nem kínozza őket, ellentétben Zsókéval: "Csak azt csinálom, amit mindenki. Nincs bennem semmi? Itt az alkalom, itt a lehetőség – és én üres vagyok. (*Felugrik*) Jaj, ez is milyen ócska szöveg. Ezt itt milliószor elmondták már! Még ezt sem tudom egyénien megfogalmazni".¹⁵

¹³ I. m. p. 70.

¹⁴ Teodor Mazilu: I. m. p. 311.

¹⁵ Csurka István: I. m. p. 68.

Komikum és identitásvesztés

A hetvenes évek román drámairodalma kapcsán jegyzi meg Virgil Brădăţeanu, hogy a komikum essenciája a nemzedékek közötti ellentétből fakad¹⁶, de ez mindkét dráma esetében csak részlegesen elfogadható, hiszen, amint már jeleztem, a különböző nemzedékek között csupán hangsúlyeltolódásokról beszélhetünk. A humor, a komikum forrása mindkét szövegben az identitásvesztés okozta torzulások összessége, amely elsősorban a szereplők nyelvhasználatában nyilvánul meg, hiszen a "mai dráma számos esetben grammatikai problémájú, az identitásvesztés legfőbb kifejezője a szó- és beszédvesztés"¹⁷, illetve a kifordított, megtört nyelvi formák, a "beszédtévesztés".

A drámai személyiség Mazilunál tulajdonképpen hiányzik, Csurkánál pedig pusztulófélben van. Paál személyisége a politikai szférán belüli megnyilatkozásokra szűkül: "Ez is politikai helyzet: én el vagyok altatva"¹⁸, Moórt csupán a lángossütő érdekli, Zsóka a túlzásba vitt színészi zsargon által, Moór Béla a technokrata komolyság által válik komikus szereplővé.

Csurka szereplőinél a szakma elsősorban az élet egészét meghatározóként jelenik meg, inkább a cselekményre való hatása által, Mazilu esetében azonban ez a drámai szöveg megformálásának kérdése is. Góré állandóan szakzsargonban beszél: "az anyja jószágú kredencét", "ez a nyamvadt Gerő, ez a léchulladék". Gerő ellenben a magasabb nyelvi és kulturális szintet majmolva válik nevetségessé: "megállapodtunk a modus bibendiben", akárcsak Ede, akitől ilyen "gyöngyszemek" hangzanak el: "nekik az már derogot áll". Elmondható tehát, hogy Csurka elsősorban a helyzetkomikumra épít, míg Mazilunál jelentős szerepet játszik a nyelvi humor (különösen, ha a szereplők így módon ellen-személyekké lesznek¹⁹).

Végezetül elmondható, hogy amíg Mazilu darabjában a konfliktus alapja a vetélkedés, addig Csurkánál az üldöző és az üldözött áll szemben egymással. Mazilunál csak a szerepkörök változnak, maga a helyzet változatlan, de Csurkánál úgy tűnik, hogy Paál egykori bűneiért próbál

¹⁶ Vö.: Virgil Brădăţeanu: *Istoria literaturii dramatice româneşti şi a artei spectacolului*. Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1982., p. 190.

¹⁷ Tarján Tamás: *Fel is út; le is út*. A (magyar) dráma közelmúltjáról és jelenéről. In: *Alföld*. 1997/2.

¹⁸ Csurka István: I. m. p. 13.

¹⁹ Vö.: Traian Selmaru: *Premiera de aseară*. Editura Eminescu, 1975., p. 64.

vezekelni a kerti munka által, a drámai cselekmény helyszíne mégis megmarad egy olyan térnek, amelyben "lélekre semmi szükség."²⁰

Vígjáték a két szöveg, de minden nevettető avagy akasztófahumorral tűzdelt jelenet ellenére – a néző nem távozhat nyugodt szívvel, az olvasó nem teheti le a kötetet, száján félmosollyal, hiszen Zsóka a darab végére már "döglött aknává" válik, akárcsak építész férje²¹, Mazilu fiatal szereplői is igazodnak a "trendhez". Nincs igazi katarzis, se feloldozás, csak aknák, stíl és fakeszt.

Felhasznált irodalom

Brădăţeanu, Virgil: *Istoria literaturii dramatice româneşti şi a artei spectacolului*. Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1982.

Csurka István: *Döglött aknák*. In: *Rivalda 70-71*. Magvető Kiadó, Budapest, 1972.

Dumitrescu, Cristina: *Mobilă şi durere*. In: *Presa noastră*. Anul XXV. nr.6, 1973.

Ézsiás Erzsébet: *Mai magyar dráma*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1986.

Mazilu, Teodor: *Stilbútor és fakeszt* (ford. K. Jakab Antal). In: *Kortárs román vígjátékok*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1984.

P. Müller Péter: *Drámaforma és nyilvánosság*. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig. Argumentum Kiadó, Budapest, 1997.

Radnóti Zsuzsa: *Lázadó dramaturgiák*. Drámaíróportrék. Palatinus, Budapest, 2003.

Selmaru, Traian: *Premiera de aseară*. Editura Eminescu, Bucureşti, 1975.

Tarján Tamás: *Fel is út; le is út*. A (magyar) dráma közelmúltjáról és jelenéről. In: *Alföld*, 1997/2.

²⁰ Teodor Mazilu: I. m. p. 336.

²¹ Vö.: Csurka István: I. m. p. 70.

Jászay Tamás

ZSÓTÉR GÖRÖGJEI

1. A „zsótérság”

Azt aligha vitatja bárki, aki ismerős a hazai színházi életben, hogy a rendező Zsótér Sándor szerencsés ember. Legalábbis a kritikai recepciót akár felületesen átlapozva mindenképp annak mondható. Másfél évtizedes rendezői pályáját áttekintve megvonható a mérleg. Előadásait kezdetben reflektálatlanul elutasította kritika és közönség egyaránt, mára azonban éppenséggel megfordult a helyzet: a kritika ódákat zeng róla, minden lehetséges díjjal elhalmozzák, s talán nem túlzás azt állítani, hogy bizonyos körökben igencsak divatosak lettek „nézőgyilkos” előadásai. Húzónévvé vált, akire évadot lehet építeni; legyen szó vidéki vagy fővárosi teátrumról, ha Thália szekere döcögni kezd, manapság bevált gyógymód a „hontalan” Zsótér meghívása egy-egy rendezés erejéig, ilyenkor a vidékre a lehető legritkábban látogató kritikusokkal legalább a premier estéjére megtelik a nézőtér.

A kritika részéről világosan észlelhető és a többször, bár kissé pironkodva beismert pálfordulás okára nem adható egyértelmű magyarázat: az életmű eddigi fejezeteit áttekintve hihetünk Zsótérnak, aki több nyilatkozatában elmondta, hogy ő mindig is ugyanazt csinálta, legfeljebb eszköztára módosult-idomult az idő során. A szakmától olyan esélyt kapott, amit kevesen: először értetlenül és kelletlenül fogadták, majd megtanultak (?) vele „együtt élni”, *együtt gondolkodni és együtt látni*, manapság pedig annak lehetünk szemtanúi, hogy a kánon részévé, sőt meghaladhatatlan hivatkozási ponttá és követendő példává válik a leendő és már befutott rendezők számára. Vezető kritikusok okkal-ok nélkül majd’ minden előadásban „zsótéros” motívumokat keresnek, netán azokra bukkannak, s írásaikban büszkén mutatják fel azokat (erre a „sorsra” jutott többek között a 2005 februárjában az Európai Színházi Unió által az Európa Legjobb Fiatal Rendezője megtisztelő címmel kitüntetett Balázs Zoltán). Kevés rendezőnk mondhatja el magáról, amit Zsótér: néhány éve a szűk közönségnek szóló, jellegükből adódóan napi, legfeljebb havi aktualitású színikritikákon túl egyes szerzők hosszabb tanulmányokat is szentelnek személyének és tagadhatatlanul egyéni színpadi látásmódjának és

nyelvezetének (ezt a tényt a kanonizálás újabb fontos állomásaként értelmezhetjük).¹ Másképp fogalmazva: a töretlen energiával és szorgalommal *saját útján* előrehaladó Zsótér munkáját látva (a reflexszerűvé vált, az aktuális új bemutató után azonnal elhangzó dicshimnuszokon túl) a szakma részéről sürgetővé vált – akár a közönségnek, akár maguknak – a *magyarázat* megadása, a megfelelő, a magyar színháztól – Zsótér páratlansága révén – jórészt idegen fogalmi rendszer kidolgozása, a következetesen egymásra és egymásból építkező előadások felszíni és mélystruktúrájának feltárása. Miután hamar nyilvánvaló lett, hogy Zsótér „komolyan gondolja”, amit tesz, lassacskán megteremtődött az igény az értelmezésre. Ugyanakkor a lassan körvonalazódó fogalmi rendszer (amely jellegéből adódóan mindig merev, s a pillanatnyi változásokat bár regisztrálhatja, de saját szisztémájába aligha tudja szervesíteni) egyelőre birkózik a „zsótérsággal”, és inkább csak óvatosan tapogatózó kérdéseket tesz fel. Zsótér színháza ugyanis (látszólag!) gyorsabban változik, mint ahogy azt a kritika fogalomtára követni tudná. Természetesen nem arról van szó, hogy Zsótér Sándor másfél évtizedes szakmai tapasztalattal a háta mögött még mindig a korai útkeresés fázisában lenne. Óvatosabban fogalmazva: a célt még nem látni, az *úton levés* azonban senki számára nem lehet kétséges. Ezeket a kijelentéseket talán a legjobban a 2002/2003-as évad illusztrálja, amikor őt (!), egymástól gyökeresen eltérő jellegű és eszköztárú, mégis „egylényegű” Zsótér-bemutatót láthatott a közönség. „Atonális színháznak”, „szószínháznak”, „fagyott színháznak”, a „brechtinél brechtibb epikus színháznak” is csúfolták-dicsőítik Zsótér színpadi világát. Az invenciózusnak ható, szellemes (vagy tán szellemeskedő?) kifejezések mögött egyetlen, közös mag húzódhat meg, ezt jobb híján – a beskatulyázás

¹ A teljesség igénye nélkül néhány fontosabb írás: SÁNDOR L. ISTVÁN: *Gesztusok és jelek: Zsótér Sándor rendezéseiről*. In: Színház 1993. július, 18-24; *Pontfény: Zsótér Sándor*. In: Ellenfény 1999/4 (tematikus összeállítás Zsótér munkásságáról); KISS GABRIELLA: *Színházi energia: Zsótér Sándor rendezéseiről*. In: Színház 1999. június, 35-43; JÁKFALVI MAGDOLNA: *Artaud megérkezik: Zsótér Sándor Genet-rendezése*. In: Színház 2000. május, 20-21; SEBESTYÉN RITA: *Tökéletes más-világok: Zsótér Sándor görög tárgyú rendezéseiről*. In: Ellenfény 2003/6, 22-27; KOLTAI TAMÁS: *Zsótér*. In: Élet és Irodalom, 2003/16. JÁKFALVI MAGDOLNA: *Zsótér in és off*. In: Színház 2003. október, 29-35; KISS GABRIELLA: *A megszakítás esztétikája, avagy politikus színház a média korában: Zsótér Sándor Brecht-rendezéseiről*. In: Alföld 2004/10, 65-85; HEGEDŰS SÁNDOR: *Zsótériádák: Zsótér Sándor négy rendezéséről*. In: Ellenfény 2005. 2, 22-27.

értelmetlenségét valószínűleg szintén belátó Jákfalvi Magdolnát plagizálva – nevezzük el „zsótérságnak”.

Hogy mi is a „zsótérság” lényege valójában? Talán legtömörebb és leginkább lényegre törő összefoglalását Koltai Tamás laudációjában olvashatjuk, melyet 2002-ben a Soros Alapítvány alkotói díja Zsótérnak való odaítélésekor írt a rendező módszertanáról: „... szétszedni, analizálni, nem fogadni el a készen kapott esztétikai értéket, a művekről megkövesült közhelyeket, kodifikált előadási normákat, színészi sablonokat. Az ő szemével látva, a jól megcsinált színházról, legalábbis annak tetemes hányadáról kiderült, hogy belül valóban üres. Zsótér elkezdte újra összerakni a színházat.”² Felületes olvasatban üresnek tűnhetne Koltai kijelentése maga is, aki azonban ismeri a rendező munkáit, tudja, hogy valójában pontos láttelet. Koltai a minket a jelen dolgozat keretei között érdeklő „új Zsótér” is kitér méltatásában: „Ami kezdetben szertelen volt és talán széteső is, idővel koncentrált lett és gazdaságos. Szereplői előbb kimerítették a horizontális, majd a vertikális mozgás lehetőségeit – a sík térben, légtornásként a levegőben vagy a falhoz tapadtan függőlegesen araszolva –, mára viszont mozgáskorlátozást vezetett be a számukra, olykor szinte a teljes mozdulatlanságig.”

A fentiekből következik még néhány további észrevétel. Zsótér darabjai nem a legkönnyebben emészthetők közé tartoznak. Előadásai sosem a *dráma* szövegének világát idézik fel, hanem – ahogy ez a 20. századi színházra általában is jellemző – mindig *interpretációk* (ez a rendezői színház egyik ismérve³), melyek a szöveget nem mozdíthatatlan és emiatt tiszteletre méltó tárgyként, inkább a *játék terepeként* kezelik, s így egy-egy darab kapcsán a színpadon kibontott, legtöbbször meghökkentően új nézőpont válik igazán lényegessé. A lecsupaszított, sallangoktól megszabadított drámaszövegek nyersen hatnak, ahogy a legtöbbször a hatvanas évek szocreál sivárságát idéző színpadképek vagy a mindig meglepő konnotációkat magukban rejtő jelmezek. Ahogy Zsótér egyik elemzője írta: „Érzelmi azonosulás helyett inkább intellektuális élményt kínál a nézőknek – úgy azonban, hogy mindezt hangsúlyozottan érzéki hatások közvetítik: erős színpadi képek, sokértelmű játékok, meglepő effektek, határozott színészi gesztusok...”⁴

² Vö. <http://www.soros.c3.hu/dijak/2002/Zsoter.htm>

³ Vö. NÁRAY ISTVÁN: *A színpadi rendezésről*. Bp. 1999, 9.

⁴ SÁNDOR L. ISTVÁN: *Az ironikus gesztusszínházról a teátrális absztrakcióig*. In: *Ellenfény* 2001/5. www.ellenfeny.hu/archivum/2001per5/html/zsoterrendezesek.html

Dolgozatomban az utóbbi néhány év Zsótér-rendezései közül az antik tematikájú (az egyetlen Euripidész-dráma kivételével *nem ókori szerzőktől* származó) előadásokra koncentrálok. Nem önkényesen kiragadott tematikai blokkról van szó: Zsótér maga hívja fel a figyelmet „görögjei” fontosságára, amikor az életművén belül szinte külön fejezetet nyitva, újra és újra antik témához nyúl. Az első fontos állomás a 2001. április 27-én a budapesti Katona József Színház stúdiószínházában, a Kamrában bemutatott Euripidész-darab, a *Bakkhánsnők* (egyébként Zsótér pályáján szinte egyedülálló módon közel ötven előadást ért meg a produkció). Ennek nemzetközi (görög, finn, magyar) szereplőgárdával készített „forgatókönyv”-változatát a Katona József Színház nagyszínpadán mutatták be 2002. szeptember 28-án *Getting Horny* címmel. Ezután gyors egymásutánban következett a Radnóti Színházban az expresszionista Hans Henny Jahnn *Medéja* (2002. december 6), majd 2003. január 30-án a MU Színházban a (mellesleg Zsótér saját Sarah Kane-trilógiáját /?/ kiteljesítő) *Phaedra*. Tematikája miatt részben, színpadi nyelve miatt egészében idesorolható a Carol Ann Duffy verseiből összeállított Trafó-beli versösszeállítás is, *A világ feleségei* (bemutató: 2003. április 9). Egyelőre az utolsó állomás a fővárosi Nemzeti Színház Kleist-bemutatója, a *Pentheszileia* (premier: 2004. december 17). Az egyes előadások részletes elemzése helyett (melyet a kritikai recepció már jórészt elvégzett, illetve az említett és várható újabb tanulmányokban valószínűleg még elvégez) inkább a bennük lévő közös motívumokra, színpadi megoldásokra összpontosítok. Ezeket számba véve próbálok választ találni arra a kritikusok és más szakmabeliek (érték)ítéleteit olvasva és hallgatva időnként nyíltan kimondott, máskor szemérmesen elhallgatott, de a sorok mögött világosan kitapintható (természetesen túlzónak nevezhető) kérdésre/állításra, miszerint „ő az egyetlen rendezőnk, aki erős formaképpön kialakításával radikálisan rákérdez újra meg újra a színházi paradigma értelmére.”⁵ Teszem mindezt az „antik blokk” tükrében, de nem az antik színházról szóló kutatások fényében (arra, hogy ez az út szintén kecsegtet eredményekkel, jó példa Sebestyén Rita 1. jegyzetben említett tanulmánya⁶).

⁵ JÁKFALVI i.m. 29.

⁶ Bár véletlen is lehet, mégis figyelemre méltó, hogy az idén negyedik évfolyamába lépő Ókor című folyóirat, mely szándékai szerint az ókori kultúrákat kívánja szélesebb körben népszerűsíteni anélkül, hogy a klasszika-filológia és az ókortudomány szigorú követelményeiről elfeledkezne, eddig megjelent számaiban összesen három antik témájú színházi előadásról közölt recenziót, s ezek közül kettő Zsótér-előadást méltatott (a Bakkhánsnőket és a Medeat. A harmadik írás témája Bocsárdi László Antigóné-rendezése volt).

Sebestyén Rita több fontos megállapítása közül az egyik az, amelyikben a mítoszváltozatok egykori (és mai) létmódjáról beszél. A homéroszi, hésziodoszi alapsztorikat az egyes tragédiáírók egyéni ízlésük (meg persze a helyi hagyományok és érdekek, azaz akár a „megrendelő” kívánsága⁷) szerint módosították, módosíthatták. Kiemeli, hogy a Kr.e. 5. században szinte szóról szóra ugyanaz történik, mint amiről Derrida beszél *Az el-különböződés* című tanulmányában⁸, s amiről David Wiles már egyenesen a görög tragédiák kapcsán szól.⁹ A görög tragédiáírás az eredetiség megbéklyózó és alighanem használhatatlan fogalma helyett *megengedi* a finom jelentéseltolásokat a korábbi értelmezésekhez képest. Zsótér Sándor rendezéseiben ennek a hagyománynak a mai folytatója. A görög drámairodalommal kapcsolatos talán legtöbbet hangoztatott közhely szerint a közönség jórészt ismerte a darabok alapjául szolgáló mitikus történeteket. Manapság, amikor évről évre egyre több színdarab születik, illetve az ilyen témájú bemutatók egymást követik, még inkább elmondható, hogy az alkotók (legyen szó itt a rendezőkről) lelkük mélyén mind feltételezik (és/vagy elvárják?) a szűzsé alapvető elemeinek legalább felületes ismeretét a leendő publikumtól.

Zsótért – ahogy maga is utal(t) rá, de a recepció is megerősít ebben – az egyik legkövetkezetesebben építkező rendezőnknek tarthatjuk. A kérlelhetetlen következetesség természetesen nemcsak pályája egészét tekintve, egy-egy rendezésén belül is megfigyelhető. Éppen ezért a jelen dolgozat csoportosítása ellen felmerülő, jogosnak tűnő vád lehet az, hogy kontextusukból (itt: a zsótéri életműből) kiragadott szilánkokkal foglalkozunk csupán. Szándékaink szerint a

⁷ Alighanem a legtöbbet idézett példa éppen Médeia mítosza. A különböző mítoszvariációkat (melyek leginkább a gyermekgyilkosság említésében, illetve a gyilkos/ok/ megnevezésében térnek el) összegyűjti pl. TIMOTHY GANTZ: *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*. Vol. One. Baltimore, London, 1996, 365-373. A mítoszok helyi hagyományainak jelentőségéről általában ld. LOWELL EDMUNDS: *Introduction: The Practice of Greek Mythology*. In: Uő. (ed. and introduced): *Approaches to Greek Myth*. Baltimore, 1990, 5.

⁸ JACQUES DERRIDA: *Az el-különböződés*. Ford. GYIMESI TÍMEA. In: *Szöveg és interpretáció*. Szerk. BACSÓ BÉLA. Bp. 1991.

⁹ DAVID WILES: *Greek Theatre Performance: An Introduction*. Cambridge, 2000, 21: „Behind the lines and images of one play the audience could always discern another. In the postmodern age, Jacques Derrida suggests that we should reject originality as a creative ideal, and value instead what he punningly calls *différance* – the idea that meaning is (a) constituted by distinctions, and (b) always deferred, thrown back upon previous meanings *ad infinitum*.”

dolgozatban az előadásokat összekötő láthatatlan tematikus-szemiotikai hálót fel tudjuk tární, mely jórészt természetesen érvényesnek bizonyul nem kifejezetten antik tematikájú előadásaira is. (Azt ugyanígy kétlem, hogy a hasonlóságok és párhuzamosan továbbfejlesztett/továbbfejlődő megoldások kizárólag a vizsgált bemutatók egymáshoz közeli időpontjával lennének magyarázhatók.)

2. Már a régi görögök se...

Tarján Tamás kritikakötetének szellemes fejezetcímét idézem dolgozatom második részének alcímében.¹⁰ Az, hogy a neves kritikus önálló fejezetben beszél a hazai antik (vagy antikizáló) témájú rendezésekről, önmagában is utal arra, hogy nem csupán Zsótér pályáján figyelhető meg a görög témák sűrűsödése, hanem általánosságban is.¹¹ E kijelentés tételes igazolására nem kívánok teljes leltárt adni, itt csupán az utóbbi évek „Medeia-reneszánszának” legfontosabb állomásait sorolom fel, a tendencia így is világossá válik.¹² A már említett Jahnn-bemutató¹³ után következett a Kolibri Színház *Medea gyermekei* című gyerekelőadása (r.: Novák János). 2003. végén a Merlinben lehetett látni a román Dragoş Galgoţiu által rendezett *Medeamaterialt*, Heiner Müller művét. 2004-ben Horváth Csaba a Közép-Európa Táncszínház számára készített *Medeia* címmel koreográfiát. 2004. december 19-én a Katona József Színház bemutatta az eredeti Euripidész-darabot. Ez utóbbi, a kritika részéről nagy ovációval fogadott előadást

¹⁰ TARJÁN TAMÁS: *Prosperónak nincs pálcája: Színikritikák*. Szombathely, 2003.

¹¹ A jelenség felismerésére utal többek között, hogy a Színház című folyóiratban Nánay István *Görögök – ma* címmel írt bevezetőt egy antik témájú összeállításhoz. Az Ellenfény már idézett, 2003/6-os száma *A mítosz nyelve – A színpad nyelve* címet viselte, a 2004/4-es számban olvasható a *Görög témák – új megközelítésben* című tematikus blokk.

¹² A Criticai Lapok 2005/1. számában (8-13.) e jelenség apropóján jelent meg HANS JÜRGEN TSCHIEDEL *Medea – Egy varázslónő átváltozásai* című tanulmányának általam szerkesztett kivonata NAGYILLÉS JÁNOS fordításában. (A teljes szöveg a szegedi Fossziliában jelenik meg 2005 tavaszán.)

¹³ Lapalji jegyzetbe kívánczik az a sejtés, miszerint Zsótér Jahnn-bemutatója talán katalizálta ezt a folyamatot: a kritika teljesen egyöntetűen állt ki Medeája mellett, az előadás a Pécsi Országos Színházi Találkozón és a Színikritikusok díján egyaránt tarolt. A bemutató fontosságát jelzi a meglepően nagy mennyiségű róla szóló vagy valamilyen formában rá hivatkozó írás vagy tanulmány.

Zsámbéki Gábor rendezte. A magyar nyelvű Médeia-feldolgozások sora folytatódik határainkon kívül is: 2005. február 4-én szintén az Euripidész-drámát mutatták be a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színházban Mihai Măniuțiu rendezésében. (A színházon túlra tekintve idézzük fel Ljudmila Ulickaja *Médea és gyermekei* című regényét, vagy gondoljunk a televízióban a közelmúltban sugárzott Pier Paolo Pasolini-, illetve Lars von Trier-féle *Medeára*.)

A kritikai beszédben és a köznyelvben egyaránt a „reneszánsz” közhellyé koptatott fogalmát szokás alkalmazni a (tetsz)halott fogalmak, irányzatok alkalmi jellegű újraélesztése fölött érzett örömünk kifejezésére. Peter Burke az olasz reneszánszról írott munkájában¹⁴ a „reneszánsz” efféle értelmezését elveti. Helyette mozgalomként, művészeti és általában kulturális történeusként tekint rá, melyben az újítás (*innovation*) és a helyreállítás (*renovation*) egyforma jelentőségű és súlyú fogalmak. S. Medcalf nyomán „félidegen” (*half-alien*) kultúrának nevezi a reneszánsz világot. Ebből az apró distinkcióból két fontos következtetés adódhat. A „félidegen” terminust egyrészt arra érti a szerző, hogy időben évről évre távolabb kerülünk tőle: „Amit az egyik magától értetődőnek tart, azt a másik megkérdőjelezi, és ez félreértésekhez vezet. A korszak képzőművészei és írói egyre távolabb kerülnek tőlünk, illetve mi tőlük.”¹⁵ Másrészt ami *fél*ig idegen, annak a „másik fele” nyilvánvalóan *ismert* és *tudott* a számunkra, vagyis a reneszánsz igenis közel áll a *mi* kultúránkhoz és a *mi* értékeinkhez. Ugyanez igaz lehet a görög (témájú) dráma (és más műfajbeli alkotások) mai reneszánszára is: a rendezők (alkotók) számára éppen e félig idegen, félig ismerős atmoszféra megteremtése jelenthet kihívást, ez indíthatja például a drámaírókat (csak a múlt században maradvá) O’Neilltől (*Mourning Becomes Electra*) Anouilh-ig (*Médée*) és tovább, hogy újra és újra a görög tragédiailrodalom ránkmaradt alig harmincegynéhány darabját tekintsék kiindulópontjuknak. Olyan momentumokat keresnek és találnak bennük, melyek mindig és minden körülmény között elmondhatóvá teszik a mitikus eredetű történeteket. Ennek az „aktualizálási” folyamatnak egészen szélsőséges példáit is ismerhetjük a színházból: Michael Ewans 1997-es Antigoné-rendezése a három évvel korábbi. háború sújtotta Boszniát és a Szophoklész-kori Athént egyszerre kívánta felidézni. Sokan értekeznek arról, hogy mennyire fontos értékfordozók

¹⁴ PETER BURKE: *Az olasz reneszánsz: Kultúra és társadalom Itáliában*. Bp. Osiris, 1999. Ford. BÉRCZES TIBOR.

¹⁵ Uo. 10.

és -teremtők a mítoszok a transzcendenstől talán örökre megfosztott, profán világunkban. Értékhiányos kultúra a miénk, ahol az egykor volt istenekről és hősekről szóló történetek valamiféle reményt ad(hat)nak a bennük megtestesülő, a pillanatnyi benyomást felülíró egyetemes eszmék révén.

Zsótér görögjei, ahogy dolgozatunk címében neveztük őket, nemigen csatlakoznak az imént említett magasztos eszmék hangozatóihoz. Legtöbbször brutális, kegyetlen, embertelen világot ábrázolnak színpadán a szereplők – egyébként összhangban mai, klasszikus mitológiáról szóló bárminemű tudásunk egyik legfőbb forrásával, Ovidius *Átváltozásainak* történeteivel.¹⁶ Ovidius jelentősége többek között abban áll, hogy a végül átváltozást „termő” fokozatos átmenetek művészetét magas fokra fejlesztette: a metamorfózis általában nem örömteli pillanat, hanem fájdalmas és kínzó folyamat, a határon lét kényszerű megtapasztaltatása az elbeszélés aktuális hőisével és láttató ereje révén az olvasóval.¹⁷ Az átváltozás ugrás az ismeretlenbe: egy korábbi létállapot megszűnik, hogy átadja helyét egy addig ismeretlennek.¹⁸ Ahogy a későbbiekben kiderül, részünkről korántsem öncélú Ovidiusnak meg mítoszfelfogásának az emlegetése, párhuzamba állítása Zsótér Sándor rendezései kapcsán.

Az eddig említett elméleti megfontolásokból további megállapítások következnek. A posztmodernnek nevezett poétikákkal összhangban a hangsúly magukról a történetekről jóideje a történetek elmesélésének *hogyan*jára tevődött át. Másképpen: az alkotó számára például nem az alapvetően széles körben ismertnek mondható (azaz *fél*ig ismerős) Orpheusz-mítosz lesz a lényeges, sokkal inkább az a viszony, amit a művész kialakít az előtte a sorban álló, gyakorlatilag megszámlálhatatlan Orpheusz-feldolgozással és -értelmezéssel szemben, közülük egyeseket eltörölve, másokat támogatva. Igencsak könnyű eltévedni a mítoszerőtelmezések és -átiratok sűrű erdejében, s annál nehezebb a hagyománytól függetlenül bármilyen műfajban valóban új értelmezést létrehozni. Az újdonság önmagában még nem elegendő: felgyorsult

¹⁶ Hozzátevé rögtön, hogy ez nem zsótéri sajátosság: a ránkmaradt darabok jórészt vérfertőzéssel, gyilkosságokkal, háborúkkal teli szüzsékben merülnek ki. Itt tehát sokkal inkább arra utalok, hogy Zsótér *felerősíti* és akár *kizárólagossá teszi* ezeknek az „értéktelen értékeknek” a színpadi jelenlétét.

¹⁷ Vö. MICHAEL VON ALBRECHT: *A római irodalom története I.* Bp., Balassi, 2003, 601 s k. Ford. TAR IBOLYA.

¹⁸ Az idillikus ovidiusi (táj)képet CHARLES SEGAL megjegyzése leplezi le, amikor azt mondja, hogy a római költő táját „violence, cruelty, and arbitrary suffering...” jellemzi (In: UÖ.: *Landscape in Ovid's Metamorphoses*. Wiesbaden, 1969, 1).

civilizációnk olyan mítoszokra vágyik, legyen az antik eredetű vagy „ízíg-véríg” posztmodern, melyek neki és róla is szólnak, rácáfolva múzeumba történt száműzöttségükre. Zsótér „antik”¹⁹ színháza éppen ebben páratlan jelentőségű: pontosan ráérez (?) azokra a jelenségekre, gondolatokra, érzelmekre vagy mindezek hiányára, melyek a mai közönség számára érdekességgel bírnak. Mielőtt rátérnénk rendezései egyéni nyelvére, érdemesnek tűnik leszögezni, *mihez képest* merjük egyéninek nevezni azt. Ezért az „antik drámák” hazai színpadi adaptációinak vázlatos tipológiáját kívánom adni.

Hogyan játszanak ma „antik” drámát? Vizsgálódásaim a hazai recepciót veszik alapul, de a tapasztalatok részben talán általánosíthatók a nyugati színjátszás kapcsán. Az előadások első csoportját alkothatják a Karsai György által „tökéletesen értelmetlennek” nevezett ún. rekonstrukciós előadások²⁰, melyek arra tesznek kísérletet, hogy az antik görög színjátszásról fennmaradt, nagy jóindulattal is legfeljebb, ha hézagossnak mondható tudásunk alapján, ún. „korhű” előadásokat produkáljanak.²¹ Mások a szláv nyelvterületen már korábban elterjedt, manapság nálunk Balázs Zoltán újabb rendezéseivel meghonosodni látszó rituális-interkulturális színház felől közelítenek az antik drámához, annak eredeti, a ritushoz szorosan kapcsolódó gyökereit figyelembe véve. Alapvetésében eltérő befogadói hozzáállást vár el az ilyen színház, hiszen általában a zsigeri, kimondhatatlan érzéseket és az ősi ösztönöket célozza meg. Balázs Zoltán a Bárka Színházban Weöres Sándor *Theomachiájának* szövegét alapul véve hozott létre grandiózus víziót, melyben megfér egymás mellett álbarokk kontratenor ária és magyar népdal, antik görög tematika és távolkeleti, statikus színjátszás (ennek forrásvidéke Mnouchkine lenne?), Weöres valódi antiknak ható modern szövege és a belőle kibomló régi-új mágikus költőiség. A hagyományos, realista színjátszáson nevelődött közönség nem egykönnyen hangolható át erre a színházra. Bár a rituális színház első ránézésre igencsak távolállónak tűnhet Zsótértől, a *Bakkhánsnők* kapcsán lehetetlen nem észrevenni a rítusra tett ironikus utalások egész sorozatát (l. később).

¹⁹ A továbbiakban az „antik” jelző idézőjeles változata arra utal, hogy nem kizárólag ókori drámák színpadi adaptációival foglalkozom, hanem az antik alapokon, görög tematikából építkező darabokkal is.

²⁰ KARSAI GYÖRGY: *Hans Henny Jahnn: Medea*. In: Ókor 2003/4, 67.

²¹ KARSAI itt idézi az alábbi műveket: O. TAPLIN: *Greek Tragedy in Action*. London, New York, 1978, ix-x; W. SCHADEWALDT: *Antike Tragödie auf der modernen Bühne*. In: *Antike und Gegenwart*. München, 1966, passim; H. D. BLUME: *Einführung in das antike Theaterwesen*. Darmstadt, 1984, 2-3.

Vannak olyan előadások, ahol a már említett rekonstrukciós, archeológiai hajlam csupán külsőségekben mutatkozik meg. Bizonyára mindenki fel tud magában idézni legalább egy olyan általa látott előadást, ahol a színészek antikizáló díszletelemek között (lehetőleg oszlopcsarnokban) és tógaszerű öltözetben fennhangon deklamálták az előadásukban tökéletesen értelmetlenné váló, mert általuk sem ért(elmez)ett mives antik szöveget. Mind közül ezeket az „értelmezéseket” tarthatjuk a legkárosabbnak. A rekonstrukciós színház, jelentőségét nem túlbecsülve, érdekes gondolat kísérletként lehet értékelni, a rituális színház gyakran érzéki hatásokra támaszkodva a színpadon nem reprezentálható jelenségeket kíván megjeleníteni, szándékaiban nyilvánvalóan sokkal pontosabban, mint ahogy azt egy töredékes ismeretek alapján előállított ún. „korhű” előadás teszi. E harmadik nemben manapság itthon alighanem a gorsiumi Ludi Romani részeként előadott, Pécsi Ildikó rendezte előadások viszik el a pálmát, ahol az igénytelen kivitelezésű díszletek és jelmezek között Karsai György szavaival „a szereplők egyszerűen elbeszélnek egymás mellett”. Ezekben az előadásokban a rendező valójában mintha visszanyúlna a rendezéstörténet hajnalára, amikor Goethe volt a weimari színház intendánsa. Nánay István frappáns megfogalmazásában „[r]endezői stílusának jellegzetessége: deklamálás, harmonikus mozgás, a jelenetek festői elrendezése.”²² Bár éppen ellenkező irányból közelítenek, mégis a lényeges (értsd: a mai néző számára fontos szempontok) elfedése miatt ehhez a csoporthoz tartozónak vélem azokat az öncélúan modernkedő előadásokat is, ahol a rendezők az aktualizálás lázában égve „modern” környezetben játszatják az antik darabokat, de egyéb ötletre már nem marad energiájuk. (Részben) az utóbbi típus elleni sokat emlegetett kirohanás Herbert Golderé, aki a *Greek Tragedy or Why I'd Rather Go to Movies?* című cikkében a túlságosan „contemporizing” előadás ellen kelt ki.²³ Cikkében felidézte a szarajevói Alkésztisz- vagy Ajax-előadásokat. Fő érve a demonstratívan kortársi előadások ellen nem újkeletű, s a mítosz korábban körvonalazott, idealizált felfogásához közelít: „the ephemeral must never be allowed to occlude the essential.”²⁴ Utal itt Phrünikosz Hérodotosz által megörökített esetére, aki Milétosz elfoglalásáról írt drámájával először könnyekre fakasztotta a közönségét, majd kénytelen volt ezer drakhma bírságot kifizetni, mivel „felidézte az egész várost mélyen lesújtó szerencsétlenség emlékét, s

²² NÁNAY i.m. 11.

²³ In: *Arion*, Spring 1996, 174-209.

²⁴ Uo. 199.

megtiltották a dráma további előadásait.”²⁵ Cikkében pellengérre állítja a legtöbb kortársi színpadi adaptációt Mnouchkine-től (akinek a rendezéseit egyszerűen a „nipponizing” jelzővel illeti) egészen a Royal Shakespeare Company előadásaiig (melyet a Shakespeare-korabeli halott gesztusok újraélesztésével vádol). Végül bevallja, hogy az egyetlen elképzelhető útnak a zenével és tánccal kísért, a rítust nem elrejtő előadásokat látja.

Azt aligha kell bizonygatni, hogy a Zsótér Sándor rendezte „antik” darabok nem illeszthetők a fenti sémákba. Hipotézisem szerint gyökeresen eltérő módszerük, nyelvezetük, színpadi világuk élesen elválasztja őket a „hazai pálya” minden tagjától. A Zsótér kitaposta (és egyelőre kizárólag általa járt) utat természetesen nem látom egyedül üdvöztőnek – sem az „antik” darabok előadása terén, sem más klasszikusok vagy kortársak esetén. Ugyanakkor más megoldásokkal összevetve továbbra is merem figyelemre méltóan átgondoltnak, összefogottnak és következetesnek nevezni azt. Görög drámát manapság színházban játszani nem tűnhet túl vonzónak. Vázlatos tipológiámból remélhetőleg kiderült, hogy miért. Szükségtelen apológiát mondanom a görög tragédiáért, mindenestre fontos tudatosítani, hogy széles rétegek számára ez az egyetlen műfaj, amelyen keresztül „közvetlen” kapcsolatba kerülnek az antikvitás kultúrájával, s amelynek révén – természetesen megfelelő rendező és színészek segítségével – nem tekintik azt régesrég élettelen irodalomnak. Zsótér „görög” rendezései éppen abban segítenek-segíthetnek (ókortudósoktól színháztörténészekig sok szakma képviselőjének), hogy rajtuk keresztül *élőnek* és máig *hatónak* lássuk az antikvitást.

3. Zsótér görögjei

A Zsótér és a görögök találkozásakor számba vehető elemek feltárása előtt Ambrus Máriát, a rendező jó évtizede állandó, s kizárólag neki dolgozó diszlettervezőjét idézem a szereplőket (és a nézőket) körülvevő tér kapcsán: „Jó, ha a szereplő emberek éreznek maguk körül olyasmit, ami segít nekik az elhítetésben. A néző embercsoport számára a valósághoz hasonló, vagy éppen attól eltérő környezetben szeme láttára megtörténő – vagy csak elmesélt? – kitalált esemény elhithetőségét segíti. Valószínűleg főleg műhely készítése, ha van olyan igazi helyszín, amelyet ideiglenesen használhatunk színházi játékra. Olyan, köznapi életre készült helyek ezek, amelyek segítik

²⁵ HÉRODOTOSZ 6, 21. (Ford. MURAKÖZI GYULA)

tulajdonságaikkal a mű-élet szeletének (színdarab) közvetítését. Akár talált a hely, akár kitalált, azt kell megragadnia és kifejeznie, amivel a színdarab formájában és tartalmában kilép a mindennapi térből és időből - például verses írás, ahogy nemigen beszélünk, és három óra alatt három év múlik el benne.”²⁶ A színházi tér megszervezése a Zsótér-előadások „hivatalos” (azaz kritikában rögzített) értelmezésekor legalább olyan súllyal esik latba, mint a szövegváltozat vagy a színészvezetés kérdése. Ez más előadások kritikai recepcióját figyelembe véve válik különösen feltűnővé. A színpadkép mindig végtelenül letisztult, ökonomikus a szó jó értelmében, s minden, kezdetben meghökkentőnek vagy nevetségesnek gondolt eleme jelentéssel telik meg (erre jó példa szegedi operarendezése, Britten *Szentivánéji álma*, ahol a kopár színpadon árválkodó buszmegállók, telefonfülkék és a lelógatott, hideg fényű neoncsöveket értetlenül fogadta a helyi közönség). Ahogyan a Zsótér-darabok szövegében nincsenek az időt húzó üresjáratok, úgy fölösleges álmozgás sincs a színpadon (néhány rendezésében már semmilyen mozgást nem használ, ekkor akasztották rá a „székhez szögezett színjátszás” kétes értékű fogalmát).

A fölösleges lehántása, talán legtömörebben így foglalható össze Zsótér művészete. A *Bakkhánsnőket*, az „antik blokk” egyedüli olyan darabját, amelyet valóban ókori szerző írt, Sándor L. István ironikus gesztusszínháznak nevezte. Mi volt az, ami nem „kellett” belőle Zsótérnak? Ne várjunk tőle valamiféle rossz értelemben vett tekintélytiszteletet: a drámai alapanyaghoz ugyanazzal a „tisztelettel teli tiszteletlenséggel” nyúlt, mint tette azt máskor. Előbbi kérdésünkre az első válasz kézenfekvő, elhagyja azt, ami szinte egyetlen görög dráma mai rendezőjének sem „kell”: a terjengős és a többség számára követhetetlen mitológiai neveket, kapcsolatokat, szerelmi és egyéb viszonyok részletes lefestését. Ezeket száműzi a szövegből, de azért nem teljesen: a Rezes Judit személyében megjelenő Kar a díszlet közepén álló szocreál dohányzóasztalt felfordítva, annak lábain kiszámolóst játszva mondókaként adja elő, és teszi a laikus néző számára is érthetővé a Moirák feladatát. A halandók és halhatatlanok életét egyformán irányító Sorsistennők így válnak egy gyerekmondóka szereplőivé, a „félíg idegen” fogalmához játékosan és ironikusan idomulva.

„Tisztelettel teli tiszteletlenségről” beszéltem az imént, s nem véletlenül: Zsótér a nézőben finom gesztusokkal tudatosítja, hogy ókori dráma

²⁶ AMBRUS MÁRIA: *Minek a díszlet?* <http://www.epiteszforum.hu/holmi_detailed.php?mhmid=3302>

előadásán vagyunk, de mégsem esik bele az ebből következő hibákba. Ambrus Mária ovális teret képez, egyszerre utalva a görög színház formájára meg a római gladiátorok véres küzdelmeinek és a tegnapi-mai bohóctréfák előadóinak cirkuszarénájára (ld. a közvetlenül előttünk körbe-körbe bicikliző Kadmoszt, Dionüszoszt és Pentheuszt). A padlót azonban már parketta fedi, megmosolyogtatónan ismerőssé téve a helyszínt (ahogy tette azt már a vígszínházi *A szecsuanai jóemberben* is, ahol ahelyett, hogy egy egész kínai falut bezsúfolt volna a színpadra, csupán néhány, kínai írásjelekkel vagy ábrákkal megfestett tüllfüggöny jelezte a történesek eredeti helyszínét). A mitikusnak az efféle látszólagos elnyomásaként érthető az is, hogy a színpad hátsó részébe műhótól fehérítő műfenyők vannak beállítva. Vagyis a színpadon való megjelenítésükkel az eredeti szövegben kulcsfontosságú fenyőfa (Pentheusz halálának helyszíne) jelen is van, meg nem is. A szövegből kibontott ironikus gesztusok sorozata szervezi aztán az egész előadást.

Az alig másfél órás *Bakkhánsnők*-előadás jól illusztrálja Zsótér körvonalazható rendezői ideálját: a színpadon minimális számú eszközzel képes megjeleníteni Pentheusznak és házának teljes pusztulását. A színpad egyben nézőtér is – karnyújtásnyi távolságra sem állnak tőlünk a játszó, körbeüljük őket, az egykori közösségi élményt így sikerült korunkba átplántálni. A nyitóképben a parketta közepén dohányzóasztal áll, rajta virágcserep, abban focilabda. Utóbbival Dionüszosz (Nagy Ervin) kezd játszani, olyan intenzív figyelmet parancsolva a nézőkre, amelyet színházban ritkán látni. Újra csak a degradálódott, de azért bennünk félelmet keltő isteni hatalmat az mutatja, hogy a labda bármelyikünket eltalálhatja (Zsótér maximálisan ki is használja ezt a lehetőséget), ezért mindenki félelemmel vegyes áhítatban követi a szép ifjú mozdulatait. A labdát újján pörgetve monológja közben Dionüszosz így szól: „Isten vagyok.” Az Euripidésznél még tárgyilagos kijelentés itt mai tapasztalatainknak megfelelően (még a futball világában kevésbé jártasak számára is) újabb, pusztán a szöveget olvasva váratlan, sőt egészen elképzelhetetlen jelentésekkel telik meg. Amikor a börtönbe vetett Dionüszosz bosszúból lerombolja Pentheusz palotáját, csak az asztalról lezuhanó és összetörő virágcserepet látjuk magunk előtt.

A színpadon *senki* sem az, akinek látszik (ebből következik vagy éppen ellenkezőleg a díszlet és a kellékek ilyenén használata: ott meg *semmi* sem az, aminek látszik). A *Bakkhánsnők*et Aiszkülosz *Perzsákja* mellett a nyugati civilizáció és a keleti barbárság találkozását megörökítő legjelentősebb emlékek között szokták idézni. Az érzéki kelet Dionüszosz képében tör be, azonnal követője lesz a vén Kadmosz (akit Zsótérnél a bakkhák jelmezét

magára öltő vékony fiatalember, Dévai Balázs játszik), Agaué (a visszafogott, társadalmi kötelezettségei révén elfojtásokkal jöcskán terhelt családanya barna kiskosztümjét viselő Fekete Ernő), majd a nyugat racionalizmusát már-már rögeszmeszerűen erőltető Pentheusz (a démoni kisugárzású Rába Roland, majd a színházról való távozása után egy megfáradtabb, józanabb királyt adó Máté Gábor). Dionüszosz megbűvöli őket, nem tudnak magukról: Agaué ezért tépi szét saját kezével fiát, Pentheuszt (letépett fejét egy testén egyensúlyozott, az európai kultúrkörben ugyancsak gazdag szimbolikájú kenyérrel helyettesíti Zsótér).

A szerepkettőzések (Ónodi Eszter előbb méretes szempilláitól elvakított Teiresiasz, majd dizőznek öltözött, Pentheusz véres végét mikrofonba elsusogó II. hírnök; Dévai Balázs Kadmosz és I. hírnök. Eredetileg Dionüszoszt is ketten játszották volna, Nagy Ervin mellett Tóth Anita lett volna a II. Dionüszosz) visszatérnek a *Getting Horny* című „filmforgatókönyvben”. Itt a sztori tovább csupaszodott, a lehető legnyersebbé és –vázlatosabbá vált. Narratíva helyett vissza-visszatérő mondattöredékek, újra meg újra visszaköszönő helyzetfragmentumok szekvenciáját látjuk. A teljes megértés képtelenségét a négy nyelven (magyar, finn, görög, angol) előadott szövegek is „biztosították”. A szüzse magját kapjuk: a színpadon két Dionüszosz, két Pentheusz, két Agaué. Szinte kombinatorikai alapon találkoznak (vagy éppen nem találkoznak) egymással a lehető legkülönbözőbb szituációkban, pontosabban kimerevített képekben, melyek – nehezen dekódolható jelentést – rendelnek az euripidészi alapanyag bizonyos elemeihez. Az alapanyag csupán „indíték”, mely azáltal, hogy Zsótér egy adott dialógust vagy helyzetet többször más karakterű szereplővel eljátszat, re- és dekontextualizálja az eredeti textust. Csendek, árnyjáték, a mozgásnál feszültebb és hangsúlyosabb mozdulatlanság. Zsótér hideg és kemény világot ábrázol, mely érzelmi azonosulással nem, merőben intellektuális alapon is csak rendkívüli erőfeszítés árán ha értelmezhető. Az egymást követő jelenetek ismétlődésen, párhuzamosságokon és ellentéteken alapulnak. Az alig egyórás előadásban valójában az egész mítoszt látjuk, de sosem egészben, mindig csak (?) mozaikdarabokká zúzva. A színészekről mást követel, mint általában a hazai színházakban szokás: az előbbiekből következően szerepüknek nincs íve, nem változnak, nem fejlődnek, csupán *vannak*. Perényi Balázs értékelésében: „[E]gyszerre lenyűgöző és ijesztően perfekcionista konstrukció, amelyik tökéletes és embertelen egyszerre, csak úgy, mint a görög istenek.”²⁷

²⁷ PERÉNYI BALÁZS: *Mélylélektan és sorstragédia*. In: Színház 2002. december, 9-12.

A *Getting Horny* egyik támpillére a szerepek megkettőzése volt. Ennek az eszköznek a továbbgondolása, amikor a dialógusokat és a jeleneteket is hangsúlyosan megduplázza a rendező. Ahogy Kérchy Vera kiemelte a fiatalon öngyilkosságot elkövetett, szélsőségesen pesszimisztikus és depressziós világmépről elhíresült Sarah Kane *Phaedra szerelme* című darabjáról beszámoló írásában, ezzel a módszerrel „[a] Sarah Kane szövegében meghúzódnó iróniát, abszurdot, groteszket” mélyíti el a rendező.²⁸ A MU Színház tükrös falú próbatermében körbeüljük a színpadot, mint a *Bakchánsnők* előadásán, de a lágyabb ellipszisforma ott tompítottabb, kevésbé nyugtalanító keretbe foglalta a játékteret, mint itt a szigorú mértanisággal megkomponált üres négyzetes tér. Miután mindenki elhelyezkedett, középen hatalmas üres tér támad. Súlyos, barokkos szövegekben, a klérust idéző ornátusokban haladnak el előttünk a színészek, majd arról tudósítanak, hogy a szobájában unatkozó Hippolitosz kólát iszik, hamburgert eszik és két önkielégítés között a mocskos zoknijába fújja az orrát. Minél visszataszítóbbá válik alakja az évek során, annál abszurdabb a környezete (Phaedra és mások) iránta érzett vonzalma. Csupán a többi szereplőtől hallunk Hippolitosz hétköznapijairól, mindezt persze nem látjuk, éppen úgy, mint a görög drámákban, ahol minden fontos, általában véres esemény a színpad mögött történik. A szereplők általában a terem két végéből beszélnek egymáshoz, kevés a testi kontaktus, ilyenkor is legtöbbször a brutalitás vagy a szexus mozgatja őket. Ismétlődések tagolják ezt az előadást is: azonos szöveget mondanak eltérő karakterű szereplők, férfiak és nők vegyesen, közben rengeteg trágár kötőszó hangzik el, s amin először megdöbbenünk, az sokadszor már nevetségesen hat. Látélet mindez egy kiüresedett, kegyetlen, párvalasztáskor csakis a testi vágyat figyelembe vevő világról. Ahogy némely kritikusa kiemelte, már-már amerikai minimalista regényeket idéz a könyörtelen, hatalomról és kiszolgáltatottságról szóló játék. A lány irónia dermesztő cinizmussá válik, a Phaedra-mítosz önmaga borús paródiájába fordul. Itt is képtelenség azonosulni a szereplőkkel: Zsótér felismeri, hogy „a beleélés és távolságtartás közti billegés nagyobb feszültséget szül.”²⁹ A *Bakchánsnők* ironikus gesztusvilágát idézi a zárlat, amikor Zsótér óriási plüssállatokkal „falatja fel” a terem közepére beszorított Hippolitoszt.

Az egyéni zsótéri humor mellett a rá korábban is jellemző geometrikus látásmód tovább erősödött ebben az előadásban, s ez utóbbi *A világ feleségeiben* már-már meghatározó jelentőségűvé lépett elő. A Trafó lépcsős

²⁸ KÉRCHY VERA: *Zsótér esztétikája, Kane erkölcsse*. In: Színház. 2003. május, 14-16.

²⁹ Uo.

nézőtere színpad lett, a színpad szokott helyén pedig a nézők foglalnak helyet, mindenki pontosan egy széknyi távolságra a másiktól (vajon a versolvasás egyedüllétet óhajtó pillanatait vagy egzisztenciális magányunkat idézi a megoldás?). A színpaddá változott nézőtér székei között igen nehezen lehet közlekedni, a szereplők kénytelenek velünk szembefordulva araszolni a széksorok között (ennek végsőkéig továbbvitt változatát ld. a Vígsház *A kaukázusi krétakör* előadásában).

Öt színésznő ül bundában az alkalmi színpad felső régióiban, őket tizenégy „utcaról összeszedett” meztelen férfi veszi körül, akik az antik tragédiák kórusaihoz hasonló szerepet töltenek be. Bár nem beszélnek, mozdulataikkal végig kényszerűen kommentálják a versbe szedett történeteket. Ez az előadás csak részben antik tematikájú, ugyanis a világirodalom és -történelem híres férfialakjainak méltatlanul elfeledett asszonyai szájába adott monológokból épül fel. A mitikus alakok történeteit továbbírja Duffy, a ciklikus eposzok szerzőihez hasonlóan saját hősnőinek változatos és szellemes életutat kreál. Megtudjuk, hogy Eurüdiké (Venczel Vera) azért menekült az alvilágba, mert Orpheusz hiú és tehetségtelen költő lévén állandóan verseivel zaklatta a fiatal lányt. Kirké (Béres Ilona) recepteket mesél nimfáinak a különböző disznóételek elkészítésére. Mrs. Midász történetében a férje kezében arannyá váló cigaretta a dohányzásról való leszokás végső garanciájaként jelenik meg.

Ahogy már említettem, a zsótéri formanyelv egyelőre meghaladhatatlan csúcspontjának a Radnóti Színház *Medea*-előadását tartja a színházi szakma. Mivel ezt az előadást igen bőségesen kommentálták, részletes elemzésétől eltekintek, s csupán felsorolom azon jellemzőket, melyek ilyen szoros egységgé szervesülve talán itt jelentek meg először, de előképeik – legalább részben – a fenti előadásokban már megtalálhatóak. Ilyen a térformálás szigorú geometriai szerkesztettsége, mely ahogy az eddigiekben is mindannyiszor, sohasem reális teret, hanem elvont hatalmi viszonyokat jelenít meg. Az emelvényen (az „orkhésztrán”), velünk szinte farkasszemet nézve foglalnak helyet a családi fotóalbum szereplői: a két szélen a két fiú, középpont Jason és Medea. A három „férfi” fekete öltönyben, fehér ingben, Medea (Csomós Mari) már öltözkéiben is elválik tőlük, ő a szemünk előtt lévő, háromdimenziós családi fotóról ránkmeredő és a szövegben is megképződő abszolút középpont.³⁰ Jó méteres szinttávolsággal lejjebb ül a többi szereplő: a hírnök, Kreon király, a dajka és a nevelő. Nincs közvetlen érintkezésük a fenti

³⁰ vö. JÁKFALVI i.m.

világgal, onnan csak utasításokat, pökhendi válaszokat, egy esetben pedig véres bosszú eredményét, a színpadra két pöttyös labda képében bepattogó szemgolyót kapnak (ahogy a *Bakchánshnőkben* és más antik darabokban, a vakság itt is a tudással, a szemnek láthatatlan dolgok látásával kapcsolódik össze: Schneider Zoltán követét mint a rossz hír hozóját bünteti meg Medea. A férfi a megvakítás előtt mindvégig lecsukott szemmel beszél az értelmetlen, azaz számára és Medea számára értelmezhetetlen helyzetről /Jason az egyezség szerint fiának, s nem magának ment menyasszonyt kérni Kreonhoz/). Amikor nyilvánvaló lesz, hogy Jason alattomos húzásáról van csupán szó, a megvakított követ a frissen szerzett tudástól és talán a döbbenettől tágra nyílt szemekkel szól hozzánk). A mellékszereplők lába előtt lüktetne a szürkés tónusú, halott környezet giccsbe dermedt érző közepe: egy szív alakú, mára kiszáradt szobaszökőkút.

Ugyanúgy a hierarchiát tükrözi az előadásokban a mozgás, vagy a *Medea* esetében annak teljes hiánya is: a kétórás mozdulatlanság után a tablóképéből kizuhanó Jason alakja ezért hat különösen erőteljesen. Az invenciózus tárgyhassználat környezetünk tárgyait megfosztja hétköznapi jelentésüktől, és mindig a szövegből kiindulva új, meglepetéssel teli jelentéssel ruházza fel azokat (a *Medeában* a követ labdaként bepattogó szemei). A világítási effektusok, a zene megválasztása hasonlóképp jelentésekben és iróniában gazdagok: a „felvezető zene” Frank Sinatra édeskés *Strangers in the Night*-ja. Ki-ki maga döntse el, hogy az iróniát érzi-e a zeneválasztásban erősebbnek, vagy a szövegnek a színpadi szituációra is érthető, banálisan igaz mondandóját (...*Strangers in the night, / two lonely people / We were strangers in the night / Up to the moment / When we said our first hello. / Little did we know / Love was just a glance away, / A warm embracing dance away and / Ever since that night we've been together...*). A jelmezek közül igazi telitalálat Kreon transzvesztita-öltözete: a *Bakchánshnőkben* regisztrált nemcsere tovább már nem fokozható. Martin Márta (színész)nőként játszik egy olyan férfit, aki nőnek van öltözve. A nemek felcserélése természetesen nem öncélú: Kreon „női arcát” Medea drágaköves varázsgyűrűje babonázza meg, de kettejük párbeszéde emberileg és lélektanilag egyaránt jóval árnyaltabbá válik azáltal, hogy nem férfi és nő, hanem tulajdonképpen két nő között zajlik. A két fiútestvér szövegben leírt viszonyai sem pusztán színre kerülnek, hanem új értelmezést kapnak: a fiatal Moldvai Kiss Andrea játssza az idősebb, tapasztaltabb fiút, az öszülő halántékú Kocsó Gábor pedig a fiatalabbat. A szövegben a báty természetéből kiolvasható szilajság (ld. különös vonzalmát a lovakhoz) és öccse szülei (különösen anyjuk) tanácsait és más

rendsabályokat mindig szem előtt tartó, kissé talán öregemberes biztonságigénye így vizualizálódik Zsótér színpadán. Benedek Mari jelmeztervező finom ötlete határozott utalás a korcserére: a fiatalabb fiú elegánsnak ható, de igencsak ügyetlenül viselt öltönytadrágja alól kikandikál fehér zoknijja.

Vérfertőzés, homoszexualitás, testvér- és gyermekgyilkosság, kínhalál – a legkegyetlenebb görög drámákat is meghazudtoló, tovább alig fokozható káoszt már-már érzéki élvezetet kínáló részletességgel fejtik ki a szereplők, anélkül azonban, hogy bármit is látnánk mindebből. Íme, a görög analitikus dráma tökéletes színpadi megvalósulása. Ugyanígy nem látjuk a drámaíró nagy újítását, Medea néger mivoltát sem, csupán Kreon szavaiból értesülünk róla.³¹ Mert mindennek megmutatása *szükségtelen*, ha az ezekre utaló bevett, közhelyszerű színpadi jeleket eltörölve rátalálunk a megfelelő(bb) nyelvre. Zsótér a „szintiszta geometriában” bukkant rá erre a kifejezőmódra. A szükségszerűen felmerülő miéltre válaszol Nagy András kritikájában: „Ez a geometria mutathatja fel a káoszt, ez a polgári struktúra a civilizáció vékony kergét az érzékek megzabolázhatatlan lávája fölött.”³² A végtelen mondatok, a hideg fények, a kopár, szürke díszlet, a mozdulatlanságra kárhoztatott, gesztusaiktól, mimikájuktól teljesen megfosztott színészek együtt beszélnek el a kétórás előadásban egy olyan történetet, amelynek lényege és mozgatója a vágy. Az öreg Medea vágya őt már nem kívánó fiatal férje iránt; két gyermekének egymás és apjuk iránti vágya; Jason vágya idősebb fiának kedvese iránt; Kreon hatalomvágya és így tovább.

A Nemzetiben utolsóként bemutatott *Pentheszileia* a drámaszövegben meglévő (perverz) vágyak forrósága és az ehhez vizualizált tökéletes színpadi geometria jéghidegsége miatt lehet(ne) párja a Jahnn-féle *Medeának*. A pontosan kalkulált forma és az infernális tartalom közötti kiáltó ellentétet aknázza ki megint Zsótér. Hogyan lehet keretek közé szorítani az emberéletet követelő érzelmeket? (ld. már Medea gyermekgyilkosságát) A kimondhatatlan bűnök már eddig is gazdag repertoárja ez alkalommal emberevéssel bővül: Pentheszileia, az amazonkirálynő gyűlölve imádott kedvesét, Akhilleuszt fogyasztja el a darab végén. Zsótér válasza a Kleist romantikus tirádáiba foglalt véres mítoszra első ránézésre hasonló a korábbiakhoz: pontosan megszerkesztett színpadán idegőrlő visszafogottsággal mozognak és/vagy állnak szereplői.

³¹ vö. TSCHIEDEI i.m. 10.

³² NAGY ANDRÁS: *Lovak, hormonok, orgona*. In: Színház, 2003. március, 2.

Itt csak az előadás egy vetületéről szólok röviden. *Egy kiállítás képei* – lehetne akár a címe a *Pentheszileiáról* szóló kritikának. „Nemzeti büszkeségünknek”, Feszty Árpád sokszor citált körképének csatajelenetet ábrázoló részlete háromszor, egymásra tengelyesen tükrözve ismétlődik meg a díszletben. A nyitóképpen a szereplők nekünk háttal állva, elmélyülten és hosszan szemlélik a *halott mítoszt* megörökítő nemzeti-romantikus giccsét. Megint a szöveg segít: a *Pentheszileia* jórészt harcmezőn játszódik, tetemes részét teszik ki a különböző hadi eseményekről szóló beszámolók. Zsótér állóképpé dermedti a mozgalmas, véres harcokat. Egyrészt ezeket ma (ahogy korábban szintén) aligha lehetne színpadon úgy ábrázolni, hogy összehatásukban ne mosolyogtassák meg a nézőket.

Másrészt ez megintcsak máz, fölösleges ornamens, ami a pervertált és „normális” érzelmek küzdelméről (is) szóló szüzsét (f)elfedi. Tarján Tamást idézem: „...ha egy nő az eszeveszettségig szeret egy nem neki rendelt, de hozzá illő férfit, s ugyanez a férfi legalább ennyire eszeveszetten szereti az értelem fülbe sűgásai szerint nem szeretendő nőt, akkor mit sem számít az egész mitológia, tévesen odaítélt almáival, faló elfoglalta városaival..., isteni dörgegelmeivel és egymást keresztül-kasul szántó jóslataival, mit sem számít a világtörténelem, hogy bejönnek, kimennek; akkor csak a szerelem számít, az, hogy aki győzni akar ebben a csatában, tud-e győzni, aki veszteni akar, mert a vesztesben lenne a győzelme, tud-e veszteni...”³³

Harmadrészt: a mítosz itt már múzeumi tárgy, kiállítási katalógusba és üvegfalú tárlókba száműzött objektum, a „hajdan dicső múlt” emléktára. Rezes Judit a *Bakchánsnőkben* még ironikusan, játékosan meséli el a Sorsistennők (eredet)mítoszáat, itt az amazonkirálynőt alakító, törékeny alkatú Tóth Orsi tárlatvezetőként adja elő az amazonok királyságának geneziséét.³⁴

4. Összegzés helyett

Zsótér Sándor „antik blokkját” áttekintve a (görög) mítosz felvetette problémákra adott, nem egyedül üdvözítő, de kétségkívül elgondolkodtató kortárs válaszadási kísérleteket látunk. Választ a bármilyen színdarab előadásakor, de az ókori tematikájúaknál (s így jelentős tér- és időbeli távolságuknál fogva) még erősebb hangsúllyal feltett kérdésekre, melyek a fordításra, a *fordíthatóságra* vagy éppenséggel annak lehetetlenségére

³³ TARJÁN TAMÁS: *Megenni a másikat*. In: Criticai Lapok 2005, 1, 14.

³⁴ VÖ. CSONT ANDRÁS: *Szaván fogott világ*. In: Színház, 2005. február, 2.

vonatkoznak. A Zsótér által tálcán kínált válasz nem új (nem is lehet az), ugyanakkor a hazai színházi recepciót tekintve szinte egyedülállónak mondható. Wolf Lepenies a kultúrák fordíthatósága kapcsán írott dolgozatában általában a művészetek kapcsán is beszél a fordíthatóság problémájáról. Peter Stein *Tassója* és a Pierre Boulez–Patrice Chéreau-féle *Ring* a szemében nem „tolmácsolások” (Zsótérre „fordítva”: ezek lennének az „antik” darabokra alkalmazható vázlatos tipológiám megfelelő, „utánzó”, vagy „tisztelettudó” magatartást tanúsító rubrikái), hanem „*kockázatos fordítások*”, „amelyek egyértelművé tették, hogy egy jelentős irodalmi vagy zenei szöveg nem az áthidalhatatlan *distancia* érzéketlen eltüntetése, hanem éppen annak tudatosítása által válik számunkra hozzáférhetővé.”³⁵ A szöveg és a kivitelezés közötti tudatos távolságteremtés, az emiatt (látszólag!) megképződő hiány (a gondolkodásról leszoktatott színházi néző hiányérzete ez, amit az akció, a mozgás, a zene, a tánc, a díszlet és jelmez letompított és szigorú gazdaságossággal komponált jelszerűsége, úgy tűnik, képtelen egyelőre kielégíteni) érzéki élvezet és érzelmi azonosulás helyett „értelmi gyönyört” kínál. Bizonyos (a legjobb?) Zsótér-előadásokban egy ponton ez a határ megszűnik, s a két, látszólag egymástól szigorúan elkülönülő impresszió (a színháztól elvárt legfőképp érzéki s emiatt csak másodlagosan elérhető intellektuális élmény) a lehető legszorosabban összefonódik. A *Medea* ebben is alighanem felülmúlhatatlan csúcspont: a kritikusok és a nézők döbbenet kellett, hogy tudomásul vegyék, eszköztelen eszköztárával micsoda energiákat képes felbuzogtatni a kétórás, szünet nélküli este (ráadásul hatásában így idomul az ógörög *előadásmódhoz*, s teszi azt váratlanul és meglepően pazar gazdagságúvá!³⁶).

Elemzésünkéből kitűnik, hogy a „sorozat” (?) egyes darabjai milyen szoros tematikus, szemiotikai és egyéb szálakkal kapcsolódnak egymáshoz. Elbizakodottság és nagyképűség volna komplex mítoszértelmezési rendszerről beszélni Zsótér „görögjei” kapcsán, de az előadások egymás mellé állítása, hasonló vagy éppen egymást az ellentét révén kijátszó eszközhasználatuk

³⁵ WOLF LEPIENIES: *A kultúrák fordíthatósága*. Ford. N. KOVÁCS TÍMEA. In: *A fordítás mint kulturális praxis*. Pécs, 2004, 29. A főszövegben a kiemelések végig tőlem – J. T.

³⁶ Vö. SEBESTYÉN i.m. 24: „Ugyanis a Radnóti Színház színpadán olyan előadás jött létre, amelyben nem sztereotipikus – és igen gyakran félreértelmezett vagy leegyszerűsítés folytán értelmezési teréből jócskán veszített – tudásunk ismerheti fel az ógörög tragédia-előadás mint műfaj továbbélését egy kortárs előadásban, hanem olyan jelentős és mély rétegeit hívja elő annak, hogy (a feltehető) ókori és mai színrevitel fényében ritkán tapasztalható gazdagságot mutat.”

segíthet átfogóbb következtetések levonásában. Visszautalnék dolgozatom bevezetőjére: tapasztalataim szerint a kritikusok és más elemzők továbbra is az útkeresés fázisában vannak Zsótér művészetét illetően. Az előadásaihoz *rugalmasan* alkalmazkodó fogalmi rendszer kidolgozása előtt érdemesnek tűnhet hasonló összehasonlító részelemzések elkészítése.³⁷

Válogatott ajánló bibliográfia az említett előadásokhoz:

Bakkhánsnők

- * BARTHA RÉKA: *Kánon-játék Dionüszosszal*. In: Ókor, 2003/2-3.
- * DEUTSCH ANDOR: *Hideg mámor*. In: Zsöllye 2001. május, 20.
- * KOLTAI TAMÁS: *Focizik az isten*. In: Élet és Irodalom 2001/19.
- * M. G. P.: *Antik hősök kerékpáron*. In: Népszabadság, 2001. április 30, 9.
- * SÁNDOR L. ISTVÁN: *Az ironikus gesztusszínháztól a teátrális absztrakcióig*. In: Ellenfény 2001/5, 12-15.
- * SZÁNTÓ JUDIT: *A tetszésen túli színház*. In: Színház 2001. június, 28-30.
- * TARJÁN TAMÁS: *Dekázás*. In: Criticai Lapok 2001/5-6, 21.

Getting Horny

- * KOLTAI TAMÁS: *Fölajzottan*. In: Élet és Irodalom, 2002/40.
- * PERÉNYI BALÁZS: *Mélylélektan és sorstragédia*. In: Színház 2002. december, 9-12.
- * TARDA ORSOLYA: *Mézfürdő mánia*. In: Ellenfény 2002/8, 37-38.
- * URBÁN BALÁZS. In: Criticai Lapok 2002/11, 6.

Medea

- * BUDAI KATALIN: *Négyen a szófán*. In: Criticai Lapok 2003/3-4, 22-23.
- * CSÁKI JUDIT: *Öltek, öleltek*. In: Magyar Narancs, 2003. február 6.
- * KARSAI GYÖRGY: *Hans Henny Jahnn: Medea*. In: Ókor 2003/4, 67-70.
- * KÉRCHEY VERA: *Zsótér kegyetlensége*. In: Ellenfény 2003/2, 33-34.
- * KOLTAI TAMÁS: *Családi fotó*. In: Élet és Irodalom 2003/1.
- * NAGY ANDRÁS: *Lovak, hormonok, orgona*. In: Színház 2003. március, 2-6.
- * URBÁN BALÁZS: *Szavak, tekintetek, színészek*. In: Zsöllye 2002. december, 14.

³⁷ A komparatív módszer segíthet megérteni akár Zsótér Sándor operarendezéseit, akár folyamatosan formálódó Brecht- vagy lezárult (?) Kane-ciklusát.

Phaedra

- * GOLDEN DÁNIEL: *Hippolitosz, ha hamburgerezik.* In: Zsöllye 2003. március, 41.
- * KÉRCHY VERA: *Zsótér esztétikája, Kane erkölcsse.* In: Színház 2003. május, 14-16.
- * NAGY ANDRÁS: „*Mostohám a zsánerem.*” In: Criticai Lapok 2003/3-4, 20-22.
- * URBÁN BALÁZS: *Mitoszjáték.* In: Ellenfény 2003/3, 14-16.

A világ feleségei

- * GABNAI KATALIN: *A második nem énekei.* In: Zsöllye 2003. május, 24.
- * JÁSZAY TAMÁS: *Bevezetés a színházba.* In: Criticai Lapok 2003/5-6, 28.

Pentheszileia

- * CSÁKI JUDIT: „*Ölni, ölelni: összerímel.*” In: Magyar Narancs, 2005. január 13.
- * CSONT ANDRÁS: *Szaván fogott világ.* In: Színház 2005. február, 2-6.
- * HELMECZI HEDVIG: *Taposd el a vesztest.*
<http://www.kontextus.hu/hirvero/szinhaz_2005_0119.html>
- * KOLTAI TAMÁS: *Halálrózsa.* In: Élet és irodalom 2005/2.
- * M. G. P.: *A gróf az ablaknál áll és halott anyjára gondol.*
<<http://www.mgp.szhaz.hu/cikk7.php>>
- * TARIÁN TAMÁS: *Megenni a másikat.* In: Criticai Lapok 2005/1, 13-14.

Tamás Kinga

FILMNARRÁCIÓ ÉS IRODALMI NARRÁCIÓ: EGY LEHETSÉGES KÖZÖS PARADIGMÁRÓL

A film és az irodalom összehasonlítási lehetőségei a két művészet eltérő szemiotikai alapjai miatt behatároltak, gyakran az analogizáláson és az adaptációk kérdésén nem vezetnek túl. Az irodalmi alkotás filmre vitelekor többnyire a cselekményt veszik kölcsön, azonban nem törekszenek a mű narratív jellegzetességeinek visszaadására, amely gondolkodásmód feltételezi a strukturalista elméleti megközelítésű cselekmény és feldolgozási mód kettősségét; az ekképpen megalkotott változat nem silány másolatként értékelhető, hanem a téma audiovizuális variánsaként. A strukturalista háttérű összehasonlítás ez esetben nem szerencsés, mivel az irodalomelméleti megalapozottságú értelmezői gondolkodás szépirodalmi elvárásokkal viszonyul az elbeszélő filmhez, amelynek technikai apparátusa nem feltétlenül kompatibilis az írott műalkotásával. A film és az irodalmi szöveg jelelméleti összehasonlításakor egy általános szemiotikai háttér feltételezése magában rejti a tudományos igényű vizsgálódás helyett a felszínes párhuzamok megvonásának veszélyét. Az összehasonlítás nem mindig a médiumokra irányul, gyakran alkotáselméleti fejtegetésekké válnak az e tárgykörben írott tanulmányok, és azt kutatják, hogy az adott szerző filmmel való kapcsolata hogyan tükröződik a művein, amely sok esetben a filmképek szerkesztési eljárásainak - vágás, montázs, színes és fekete-fehér filmtechnika stb. - irodalmi szövegbeli metaforikus megjelenésének magyarázatában merül ki. A filmértelmezések ugyanakkor nem vitatják az irodalom szoros kapcsolatát a filmmel, az elbeszélő szöveget a játékfilmek előképének tartják, bár a színházzal és a képzőművészettel is rokonítják a filmes elbeszélés eljárásait. A bizonytalanság a két alkotási forma komparatív szemléletében a homályos elméleti fogalmak használatából és a különböző értelmezési intenciók keveredéséből ered. A *film* kifejezés szerepelhet technikai eljárás megnevezéseként, populáris játékfilmként, filmművészeti alkotásként vagy a komplex audiovizuális jelrendszer szinonimájaként; az *irodalom* szó a történetmesélő szövegnek felel meg, az értelmezésben keveredik a szemiotikai és narratológiai nézőpont, az elméleti alap és következtetés nem definiálható. Robert B. Ray tanulmányozta a témában született amerikai szakirodalom

írásait, és *Film and literature* című tanulmányában (in: Ray, Robert B. – 2001.) összegezte a fent említett bizonytalanságok okait. Ray gondolataira támaszkodva és e komparatív terület néhány hazai tanulmányát figyelembe véve a filmes és irodalmi alkotások összevetésének alternatíváit kutatom – példaként Mészöly Miklós *Alakulások* című novelláját vetem össze Resnais *Tavalay Marienbadban* című művészfilmjével – és választ keresek arra a kérdésre, hogy milyen elméleti hozadéka lehet az effajta összehasonlító szemléletnek.

Ray a kuhni preparadigmatikus szakasszal azonosítja az irodalomelmélet filmet és irodalmat összevető irányzatának helyzetét, bár megállapítja, hogy a születő tanulmányoknak az Új Kritika elméleti háttérrel biztosított, mivel az effajta vizsgálódásoknak otthont adó 60-as évekbeli irodalomtanszékek gondolkodásmódját ez a szemléletmód határozta meg. Ray szerint az Új Kritika nem tartozott az elméletileg erősen megalapozott irányzatok közé, az individuum kritikai érzékenységre alapozott, valamifajta eredendő intelligenciára és a szöveg feltétlen tiszteletére, annak „integráltságára”, „lényegességére”, „egységességére”, „funkciójára”, „érettségére”, „finomságára”, „adekvátságára” hivatkozva. Ez a megközelítés szoros olvasáshoz vezetett, amely nélkülözi a mélyebb elméleti következtetéseket. A fordításellenes irányzat pártolta a film és irodalom elméleti megközelítésének mániákus refrénjét, hogy a moziváltozat nem tud felnőni a klasszikus irodalmi elődjéhez. Derrida óta, aki dekonstruálja az eredeti és a másolat hierarchikus ellentétpárját, megszűnik a filozófiai alap az Új Kritika különbségtételéhez moziváltozat és irodalmi eredetije között. A filmes változatot Ray úgy képzei el, mint egy idézetet új kontextusba helyezve, és ezzel újrafunkcionálva. Az Új Kritika vonzáskörében született, több száz egymástól elszigetelt, individuális esetekre vonatkozó szorosolvasó tanulmányt az elméleti gondolkodás homályosságának és következtetlenségeinek tudja be Ray.

A film és irodalom összehasonlításának gyéresebb hazai elméleti termésére is jellemző a teoretikus eklektikusság. Megjelennek az amerikai gyakorlathoz hasonlóan adaptációelemzések, divat az amerikai közönségfilmek sikerültebb, csavarosabb narratív struktúrájú darabjainak interpretációja kölcsönvett irodalomelméleti fogalmakra alapozva, léteznek irodalmi szerzők filmes esszéinek gondolatvilágát műveikben tettenérő elemzések, intertextuális összefüggéseket, elméleti összefonódásokat igyekeznek feltárni az e témában tevékenykedők. Az *Adaptációk* című, JAK sorozatban megjelent, rendkívül igényes tanulmánykötet nyolc írása szintén változatos képet mutat a sokféle

téma feldolgozásában, azonban a szerzők megpróbálnak megteremteni egy újfajta nézőpontot, amely nemcsak irodalomelméleti tájékozottságukról árulkodik, hanem a filmértelmezés eszköztárát is kiválóan alkalmazzák. Az irodalmi szövegek és a vizsgált filmek esetében is az elbeszéléselemélet tágran értelmezett paradigmájából indulnak ki az írások. Feltételeznek az irodalmi történetmesélés és a filmes történetmondás között egy közös metszetet, a struktúráknak olyan hasonlóságát, amely a mesélő jellegükből és nem a technikai, szemiotikai rendszerük rokonságából ered. A történetmesélő játékfilmet mint összehasonlításuk kiindulópontját definiálják, nem a sokértelmű film kifejezéssel élnek a konkrét mozifilmek narratív struktúrájának vizsgálatakor. A történetet nem választják el a szerkezettől, értelmezésről van szó, ahol a novellák motívumainak és elrendezésüknek olvasata találkozik bizonyos játékfilmes szerkesztésmódokkal, a szöveg audiovizuális elbeszélő technikákkal él, inherensen jelenik meg a verbális struktúrában a filmelbeszélés (ld.: Bodó Márton: Mándy Iván mozija, Németh Marcell: Mészöly kameraja in: *Adaptációk-2000.*). Azokra a kérdésekre kaphatunk az írásokból választ, hogy hogyan hat a történetmesélő film az irodalmi történetmondásra, melyek azok az elbeszélő szövegben megfigyelhető változások, amelyeket az audiovizuális mesélés jellegzetességeinek számbavételével filmes hatásnak tekinthetünk; hogyan mozdul el a szöveg a vizualitás felé, és milyen értelmezési lehetőségei vannak egy audiovizuális logikára épülő elbeszélésnek. A kötet szerző felismertek egy Ray által is relevánsnak tartott tényezőt, hogy a két művészet hasonlósága a narrativitásban ragadható meg.

Az elbeszélő jelleg szinte kizárólagossá vált főleg a filmipart uraló amerikai film estében. Hollywood elérte, hogy a filmen, és a filmes technikán mindenki a másfélórás történetmesélő darabokat értse, automatizálta a filmszerkezetet, sematizálta a látványt, és idomította a nézőt az általa gyártott népmesei sztereotípiákra épülő tömegfilm be(él)fogadására. Ray két kérdést tesz fel a tucatelemzéseket termelő elméleti szakembereknek: „van-e valami fundamentális különbség a populáris és a „művészi, magas művészeti” narratívák között, és miért kötelezte el magát a mozi kizárólag a történetmesélés mellett?” (Ray, Robert B. - 2001., saját ford.) Az első kérdésre adott válaszában a narratívák intertextuális természetére hívja fel a figyelmet. A történetmesélés nemcsak a film és az irodalom esetében, hanem minden művészetben, és a médiában is, amely valamely meghatározott elrendezésű információt közvetít, kódokon, konvenciókon, toposzokon, trópusokon alapszik, amelyek vándorolnak egyik médiumtól a másikig. Roland Barthes-ra hivatkozva a kulturális kódok migrációjában megkülönböztet populáris és

magas irodalmi kódáramlást – Barthes „the writerly” és „the readerly” néven különbözteti meg a kettőt. Az irodalmi szöveg belemélyed saját médiumán belüli intertextualitásába, míg a populáris alkotás, mivel a nagyközönséget célozza, nem engedheti meg ezt magának. Ray a Casablanca főszereplőjének filmbeli jellemzésével reprezentálja a jelölők konnotációinak – pl.: pezsgőspohár – szofisztikáltság – áramlását a médiumok között. Egy jel kódolttá válik a filmekben, reklámokban, szappanoperákban való alkalmazás során, amit aztán újra fel lehet használni a már rögződött jelentésben. A populáris kódolás folyamata elvezet egy kultúra ideológiájának felépítéséhez, a status quo megerősítéséhez. A narrativitás nem médiumspecifikus, ugyanakkor az ideológia sem, mivel a kódolt jel konzekvensen őrzi a konnotációját a vándorlása során médiumról médiumra, ezért tudják dekódolni a nézők, pontosabban ráismerni a már beléjük táplált ideológiára. Ray nem tér ki a befogadó szempontjára, azonban lényeges, hogy csakúgy, mint a „magas” irodalmi intertextualitás értelmezésében az avatott, profi olvasó, az újraelvasó dekódolhatja a szövegközöttség útját, és saját értelmezését ez teszi élvezetessé, a populáris alkotások „élményolvasója” számára az avatatlansága teszi automatizálttá a befogadást. A strukturalista elméletek ideológiakritikája a mozi kereskedelmi meghatározottsága miatt bírálta. Az adaptációkról szóló tanulmányok szerzői Ray szerint nem tettek különbséget az irodalomelméleti apparátus használatakor az irodalmi szöveg és a mozifilm eltérő intertextuális utalásrendszere között, a Barthes-ot követők pedig többnyire az ideológia vándorlásait követték nyomon a narratív médiumok viszonyrendszerében. Ray nem beszél a kísérletező művészfilmről, amely nemcsak az ideologizált sémákat, hanem a narratív sztereotípiákat is átlépte. A képszerűsítés radikális módszereit alkalmazó művészfilm konnotációi, „intertextualitása” hasonlóképpen a szépirodalomhoz önmaga médiumán belül marad, nézőinek száma ennek megfelelően elenyésző a filmipar tömegfilmjeihez képest.

Ray a film történetmesélésnek való elkötelezettségéről szólva elsősorban az amerikai filmipart vizsgálja. Az ok a gazdaságosságra való törekvés és gazdasági nyomás volt. A filmtechnika feltalálásával nemcsak a szórakoztatás volt a cél, de hamar egyeduralkodóvá váltak az elbeszélő filmek, mivel az események pusztá prezentációja filmen nem elégítette ki a tőkés réteg igényét a reprezentációra. A filmipar elkezdte filmre vinni e réteg kedvenc olvasmányait, a 19. századi realista drámát és regényt. A kivitelezéskor, főleg a hang megjelenésével természetessé vált a reprezentációban, hogy nem érzékelhető a filmtechnika, nem alkalmaztak különleges filmes eljárásokat, láthatatlanná tették a szerkesztést. A mozi technikai újítása elveszítette kifejező

erejét, az újfajta médium a kereskedelmi érdekek alárendeltjévé vált. Ez vezetett a sztárkultuszhoz, a forgatókönyv-irodalom kialakulásához és a tömegfilm-termeléshez; az adaptációk biztosították a kasszasikert, az irodalom és a filmipar összefonódása elengedhetetlennek látszott. Az elméleti szakemberek alátámasztották az irodalom témát szolgáltató szerepét az összehasonlító elemzésekkel, és megelégedtek az eredeti-másolat felfogással, amelyből Ray a szó a kép és a hang nem feltétlenül film és irodalom viszonylatában fennálló összefüggéseinek vizsgálatában látja a kiutat. A médiaipar kihívása ellen még nem tanult meg védekezni a társadalom, az eddig elmulasztott vizsgálat a verbális és audiovizuális kifejezés viszonyában Ray posztmodern szemléletében visszatér az elméleti kutatásba, azonban kimozdított formában (displaced form), a szavak és képek kutatásában. A tudatalatti és az álom mint szőrejtvény, a fotó és a felirat szemiotikai kapcsolatának vizsgálata, a filmnézés és a belső beszéd összefüggése területén végzett kutatások adják meg az irányt, hogy közelebb kerüljünk a saját kultúránk uralkodó kommunikációs formáinak (média, film, Internet, hipertext) megértéséhez, és eszközeiknek, az összekapcsolódó szavak és képek új kombinációinak és jelentéseiknek vizsgálatához. (Ray, Robert B. – 2001.)

A jelleméleti, pszichológiai, kultúraelméleti szempontokat előtérbe helyező Ray háttérbe szorítja az interpretáció és az időbeli meghatározottság tényezőit, amelyek a befogadó szempontjából fontosak. Ha létre is jön az újfajta médiumok kódrendszerének ideológiai és hatáselemzése mindez nem képzelhető el elvontan, függetlenül attól, akire a folyamat irányul. Az irodalom determinálva van a filmmel való kapcsolatra, és mivel még az élményolvasó is rendelkezik az irodalmi szöveg befogadásakor bizonyos szabad asszociációs térrel, ellenben a populáris filmélmény esetében már kevésbé. ezért az újfajta szó-kép konnotációk közötti eligazodáshoz interpretációs szabadságának felismerésével kerülhet közelebb. Az elbeszélő irodalom és a művészfilm narratíváinak összehasonlítása a szöveg vizualizálódásának körülményeit, és az irodalom filmre gyakorolt hatását egyaránt feltárja, kitágítja az audiovizuális értelmezés lehetőségeit. A befogadó történetben gondolkodik, amelyen a fogadott információ tér- és időbeli meghatározottságát értem, és ehhez viszonyít a különböző médiumok által közvetített üzenetek befogadásakor, vagy ettől szakad el a „virtuális valóságba” kerülve. A történetmesélés kutatása elősegíti az újfajta médiumok jelrendszerének, elbeszélő és más formáinak megértését.

A narratívák vizsgálatában az *Adaptációk* kötet írásai és Ray tanulmánya nyomán feltárt összefüggések által kijelölt irányt reprezentálva egy

konkrét elemzést ismertetek, amely egy szerkezetében filmes struktúrát parafrázáló novella értelmezésén keresztül fedi fel a lehetséges közös teret a film- és irodalomértelmezésben. A filmművészet köréből az önmaguk létrehozásának módját témává emelő alkotások az irodalom metafikatív szövegeivel mutatnak hasonlóságot. Mészöly Miklós *Alakulások* című novellája az írás egyénhez kötött folyamatának küzdelmességét szubjektumtól végsőkéig elidegenített, objektivizált „vallomásba” sűríti. Az önmagát teljesen kívülről szemlélő szubjektum alkotás közben kapcsolja ki a tudatot, számolja fel a szerkezetet, szünteti meg önmagát, és teszi kérdésessé a koherens értelmezést: vizuálisan modellálja a gondolkodás polifonikusságát; az egyidejű, egymással párhuzamosan létező mentális lehetőségeket. Resnais Tavalý Marienbadban című filmje nyomozás egy szerelmi affér rekonstruálása érdekében, emlékképek és valóságos találkozások a két főszereplő között ellenőrizhetetlenül csúsznak egymásba, a látványra terelődik a hangsúly, az időtlen, arctalan történetben a megalkotás módjára kezd figyelni a néző. A novella és a narrációt felszámolni igyekvő film közötti összefüggések adják meg a választ a kérdésekre: miként jön létre, és hogyan értelmezhető a két hasonló szerkezetű elbeszélés?

Az *Alakulások* című Mészöly-novella 1973-as, először az 1975-ös *Alakulások* című elbeszélés-gyűjteményben szerepel, később bekerül a *Volt egyszer egy Közép-Európa* (1989) *Epilógus*-ába. Egy írásmű születését modellálja a szöveg, mely fragmentumok, (noteszdarabok, gondolatfoslányok) káosza, látszólag motiválatlan egymásutánja: „Ismét egy végpont, a szóródás, a töredékesség tovább nem osztható állapota. A metonimikus logika érvényességének megszűnése az ötletek rapszodikus sorjázását, s nem egy esetleges metaforikus, társító kapcsolásmód felmerülését hozza magával” - állapítja meg Thomka Beáta (Thomka – 1995.). A szöveg fragmentáltsága a tudatműködést imitálja a szöveget író szubjektum szétesésének, szövegbe olvadásának folyamatában. A novella a gondolkodás és írás közötti viszony skizoid természetét úgy tárja befogadója elé, hogy a mű olvasásakor az értelmezőnek a szaggatott jegyzettöredékek papírra kerülésével kapcsolatban semmilyen logikai alapelv felismerésére nem hagy lehetőséget. A magyar próza fordulópontjának tekintik az elbeszélés linearitásának felbomlását, a szöveg önreflexív utalásait, illetve az intertextualitásnak, mint szövegkonstruáló eljárásnak előtérbe kerülését. Ezek a változások vonják maguk után a szerzőség problémájának irodalomelméleti korpuszá növekedését, illetve a szöveg szubjektumon túli önszerveződését, „a hangsúlyozott szövegiség aktuális létrejöttének önmegjelenítését”(Szilasi –

1996.). A kortárs magyar irodalomtörténet Mészölynek tulajdonítja (a 70-es évek elejétől) a prózafordulat elindítását. Kulcsár Szabó Ernő így látja: „A második modernség poétikai szemléletformájának határait Mészöly prózáirása ezért nem a *Filmmel*, hanem a korszakjelző *Alakulásokkal* lépte át. 1975-ös kötetbeli megjelenése óta ez a novella ama folyamat első vitathatatlan jelzésének számít, amely a posztmodernség korát nyitotta meg a magyar epika történetében”(KSZE – 1994.). A szöveg olvasása másfajta stratégiákat igényel, mint a hagyományos narratív szerkezetű, történetmondó művek. A narrátor és szereplők, történet és elbeszélés bahtyini kategóriáit felülírták a szerzősége vonatkozó elméletek, illetve a beszélő szubjektum beolvadása a történetbe. A modern szövegelméletekre még jellemző elbeszélés-történet dichotómia a posztmodernben, a szubjektumon túli, intertextuális szervezőelvet preferáló szövegolvasásban érvényét veszti. *Milyen más természetű narratív működést – elfogadva a metaforikus olvasat elvetését – lehet lokalizálni a szövegben?*

Kulcsár Szabó Ernő úgy véli, hogy: „Ha a *Film* inkább az Isherwood-féle 'camera eye' technikáját idézte, az 1973-as *Alakulások* már egyértelműen a Nouveau Roman poétikájához kerül közel.”(KSZE - 1994.). Az Új Regény az ötvenes évek elején induló, két évtizeden keresztül tartó francia irodalmi irányzat volt, amely szoros kapcsolatban állt a filmmel. Művelői közül többen filmet rendeztek, forgatókönyvet írtak (Alain Robbe-Grillet – ő írta Resnais-nek a Tavalay Marienbadban forgatókönyvét, Marguerite Duras stb.) (Vajdovich – 1998.). Vajdovich Györgyi az Új Regény és a film közötti kapcsolatokról szóló tanulmányában elemzi az irodalmi irányzat legfőbb vonásait és ezeknek filmre applikálhatóságát. A Nouveau Roman szövegeivel szoros kapcsolatban lévő filmek legfőbb jellemzője, hogy megpróbálják a történetben egy fiktív valóság (diegézis) létrehozását lehetetlenné tenni, azaz a valóságillúziót leleplezni. Ennek érdekében a hagyományos narratívával ellentétben – amely igyekszik minél láthatatlanabbá tenni az elbeszélés aktusát – önmagára reflektál a narrációs folyamat, tehát az elbeszélés aktusára hívja fel a figyelmet. Az Új Regény irányzatába tartozó szövegek tárgyleírásokká redukáltak, eltüntetik a hagyományos értelemben vett hőst, nem ábrázolnak érzelmeket, azonban nagyon erős vizuális hatásuk van, látványban, képekben gazdagok. A hagyományos elbeszélés is él mindezekkel az elemekkel, de az Új Regény felborítja az arányokat, szélsőséges mértékben alkalmazza a fenti eszközöket. A regények hatása a filmre többféle szempontból is megmutatkozik, amelyet Vajdovich részletesen elemez, és konklúzióként megállapítja, hogy ezek a művek mindkét médium esetében az elbeszélés rombolására, megszüntetésére töreksenek. Többször szerepel példaként a diegézis folyamatának

megakasztására szolgáló filmes eszközök bemutatásakor a Resnais Tavalý Marienbadban című filmje. A film témája egy arisztokrata férfi visszaemlékezése egy egy évvel azelőtti szerelmi afférjára a marienbadi barokk kastélyhotelban. A helyszínre visszatérve a történetet maga meséli el a viszony másik szereplőjének, a párkapcsolatban élő nőnek, aki szintén ismét Marienbadban nyaral. A helyszínek azonossága és a nő eltérő véleménye a történetről megzavarja nézőt. Összekeverednek az emlékképek, a jelenbeli és elképzelt események epizódjai, és mindvégig egyenrangúak egymással, sem a hangsáv, sem a képi elemek nem támasztják alá a férfi történetét a nőével szemben. A történet kimenetelének lebegtetése a film befejezésekor sem oldódik fel, a befogadó nem tudja összerakni a látott epizódok káoszából a koherens értelmezését. A férfi nyomozása nem rekonstruálja az eseményeket, hanem folyamatosan konstruál valamilyen elképzelt valóságot, amelyet a jelenetek megpróbálnak szemléltetni: eljártsszák a nővel a felvetődött lehetséges variációkat. A novella és a film eszközei a klasszikus narráció dekonstruálására hasonlóságot mutatnak.

Az *Alakulások* szövegszerveződési elve, a különböző fragmentumok ötletszerű egymásutánja, az írás folyamatára való reflektálás technikája párhuzamba hozható az említett filmes irányzat egyik módszerével: az elbeszélésnek folyamatában történő megmutatásával. Másik hasonlóság a narrációban, hogy ugyanannak a történetnek különböző változatai állnak egymás mellett, amely a novellában az elbeszélő/fiktív novellaíró nézőpontjának egyenrangúsítását idézi elő a szövegben formálódó írás szereplőinek pozíciójával, ezért az olvasó hite meginog a narrátor mindentudásában, és a különböző variációkból nem tudja kiválasztani a lehető legvalószínűbbet¹; a filmen a narrátor/férfi főszereplő emlékidézésének

¹ 1. *Hány óra, Sztanisa, monddjad már! Tényleg olyan vagy...*

Tulajdonképpen két szoba választja el őket egymástól, az egyiket kiadták bérbe egy lánynak; a lány szobájában keresztben fekszik a földön a gitár... (Mészöly 1989 602.)

„Sztan... Sztanisa... monddjad már! Tényleg olyan vagy...”

„Azt hiszem, hét... vagy fél nyolc?”

Két porszagú takarítatlan hodály

Két szoba választja el őket egymástól, ha a sötét hallt nem számoljuk.

A lány szobájában keresztben fekszik a gitár (Mészöly 1989, 604.)

2. Szereplőválogatás a novellában:

Dacó nem elég öreg. Rakita és Pizel groteszk. Wujó? Vagy Florent és Udi? Mizla és Utáló? (Ez már a Váradi Regestrumban is.) Ugyanott Tibe, a váci kanonok; mellette Szerető, a szolgálóleánya. De ez sok. Túlságosan történelmi. Persze azért bizonyos

hitelességét megingatja, hogy a hangsáv meséléséhez képest a jelenetek késleltetve következnek, így összemosódnak a főszereplők jelenbeli valós találkozásainak epizódjaival. Hasonló eredményt ér el a szöveg azzal, hogy ugyanazon a fragmentumon belül bizonytalanítja el a szereplők identitását: „*Mintha csakugyan Lola (vagy valamilyen Lola?) takarítana kint a másik szobában.*” (Mészöly – 1989. 602.). A film egyik jelenetében a nő egyszerre három perspektívából látszódik, és a kép elhiteti a befogadóval, hogy ez klasszikus tükör-jelenség, amely a nő többszörös megjelenítésével metaforizálni akar. A jelenet valójában optikai paradoxon, játék a perspektívával: a nő a kamerába néz, a tükör a képen a háta mögött van, amelyben szemből látszódik, amely csak akkor lehetséges, ha a kamera szintén tükör, azonban a képkivágás jobb oldalán ugyancsak jelen van a nőalak a kamerának háttal. A jelenet azt sugallja, hogy ez vágatlan kép, azonban ezt a beállítást csak több, különböző látószögű kameraállásból fölvevett kép kombinációjával lehet előállítani (ld. 2. fotó). A felületes metaforikus interpretáció a nő szerepének elbizonytalanítását láthatja megvalósulni ebben a jelenetben, azonban a kamera önreflexív gesztusa túlmutat ezen az azonosításon. Kizökkenti a nézőt a narrációból, és felhívja a figyelmet a szerkesztés módjára.

A variációk játéka a Nouveau Roman hatására a filmen is kialakult², azonban a szöveg máshogy éri el ugyanazt a hatást. A nyelv a különböző motívumok, kifejezések, írásjelek, szövegtagoló módszeres variációit alkalmazza, amely megnyilvánulhat szemantikai és szintaktikai szinten is: például az *Alakulások* végén kurzívval szedett, közvetlen idézetekkel tarkított szövegrész az előző fragmentumok valamiféle szinopszist hozza létre, amelyben egyes izoláltan, kontextustól függetlenül közölt motívumok nyernek

célra... Akkor már inkább Andel. Andel és Stom (volt árvaszéki ülnök.) Valami se ilyen se olyan a mai fülünknek. Valami közép-európai keverék. Esetleg Sztanna és Sztaniszta?

² „A variáció játéka megszünteti a narráció linearitását, de kapcsolatokat teremt a szöveg egymástól távol eső, logikailag nem összetartozó részei között...A filmben ezt a hatást főleg a képi elemek ismétlődései, a hasonló megvilágítás, beállítás, vágási mód stb. hozza létre.”(Vajdovich 1998 55.) A Tavalý Marienbadban ismétlődéseinek kísértetiességét a sematizált látvány okozza. A kastélykert labirintusában a főszereplők sétája helyben járásnak tűnik, a statiszták jelmezei, egyforma magassága, hajviselete, fekete-fehér ruházata nem segít a jelenetek megkülönböztetésében, a kastély a kerti labirintushoz hasonló, végeérhetetlen folyosókkal, hatalmas, díszes, de uniformizált termekkel tarkított.

funkciót³. Ez az eljárás egyben megmutatja az írás alkotó folyamatát, a különböző gondolatfoslányok szemantikai összefonódását. A novella interpretációja ezért nem a töredékek nyújtotta metaforikus háló felépítésével, hanem a szöveg kóddá váló narratív struktúrájának értelmezésével sikeresebb, hasonlóan a Nouveau Romannal kapcsolatban lévő filmekhez.

A variációk párhuzamossága megbontja a narráció hagyományos tér-, és időviszonyait. A tér homogenizálódása a filmen a labirintusszerű, sematikus helyszínek és a kamera perspektivikus logikát figyelmen kívül hagyó játékának köszönhető (1., 2. kép), a novella pedig a feljegyzésekben szereplő valóságos helyszínek és az íródo szöveg fiktív színterei és motívumai közötti asszociációs- és névjátékkal lehetetleníti el a térbeli viszonyok értelmezését⁴. Az egyes epizódok változatainak egymásutánisága megszünteti az olvasó

³ Ennek egyik példája, hogy a félbeszakadt kérvény és Bossányi ötletének, a tárgyak passiójának leírása közötti kurzivált megjegyzés (Két kopott szekrény között túlméretezett kampósszög a falon, rajta egy bekeretezett írás: „*Ha bejönnek a törökök, megverjük a popsi-mopsijukat, bizony!*” Mészöly 1989, 589.) később, a novella végén szereplő történettöredékben kontextusba ágyazva tér vissza: *A falon bekeretezett ákombákom írás, még a kislányuk írta hatéves korában (hétéves korában meghalt) – „Ha bejönnek a törökök, megverjük a popsi-mopsijukat, bizony!!!”* (Mészöly 1989 604.)

⁴ 1. Bossányi szintén erdélyi, akárcsak én, csak ő Petrozsényből. Hirtelen leemelem a lexikont – beletartozik ez is a „babrálásba” -, kinyitom...” Petrozsény kisközség Hunyad vármegye P-i j.-ban (1891), 3374 oláh, magyar és német lakossal, vasúti állomással, posta- és táviróhivatallal és posta-takarékpénztárral, pénzügyőrbiztosi állomással, fűrész- és zsindelygyárral... Közelében van a Csetátye Bóli-barlang.”

2. Egyszer még vissza kell utazni Petrozsénybe! Megnézni Csetátye Bólit, a kiugrott kántort!

3. *Stom érzi, hogy nincs erő a karjában. Kicsit lehunyja a szemét*

A bányászklubjában harmincan fértek el a pódiumon. Egy lecsúszott kántor... mint egy elcsapott kántor vitte a hangot a dalárdában.

4. *Mögöttük egy cinke kopogtatja a jeges ágakat, de nem fordulnak meg*

„Minek? A zsiliphídon túl a pénzügyőrbiztosi állomás... a piaccal szemben a posta- és táviróhivatal... a Szélkakas vendéglő... a postatakarék előtt a Csetátye Bóli-szobor...”

5. *...Erre egyszerre kizökken. Karikás, fáradt vérfoltos a szeme*
Petrozsény...!

De semmi új nem tud az eszébe jutni...

Egy isten... legalább egy isten volna, akinek meg lehetne bocsátani! – amiket gondolok...

(Esetleg innét – vagy ebből a mondatból valamit?)

időérzetét, homogén, lineáris időfogalomtól különböző „jelen időt” hoz létre. Vajdovich a *Tavalý Marienbadban*-t tartja reprezentatív példának a különböző idősíkok eltörlésére és egy végtelenített idősík létrehozására, amelyet a változatok nagy száma mellett a jelenetekben a tér és a mellékszereplők hasonlósága és jellegtelensége, valamint a narrátorhang monotonitása segít elő (Vajdovich – 1998.) Az *Alakulásokban* minden töredék jelen idejű, a szöveg ignorálja a nyelv adta lehetőségeket az időrend kifejezésére. Vajdovich felteszi, hogy az időrend felborításához a filmétől eltérő eszközöket használ az irodalmi szöveg, amely valóban igaz, azonban a novellában nem ez a cél, hanem hasonlóan a filmbeli végtelen jelenhez, az *Alakulások* fragmentumai is nemcsak felborítják az időrendet, de egy logikus időfogalom megszüntetésére töreksenek. Egyetlen fragmentumban, R. Laci halálhírében alkalmaz a szöveg múlt időt⁵. A halál valamilyen végpont, amit nem tud kivédeni az elme, a gondolkodásban valamiféle zárvány keletkezik, a lezártág azonban nem jellemző a fragmentumokra. Később R. Laci is áthelyeződik a töredékek időtlenségébe, amely végtelen variálhatóságukat biztosítja⁶: *Vagy lehet, hogy R. Lacival is csak egyik változata szűnt meg annak a legszemélyesebb történetnek, amire mégsem lehet úgy hivatkozni, mint a legutolsóra, csupán mint olyasmire, amiben a feltételezések és utalások...?* (Mészöly - 1989. 597.)

Ehhez a fragmentumhoz kapcsolódóan az elbeszélő narratívában elfoglalt helyéről is információt kap az olvasó. Az *Alakulások* elbeszélői hangja szinte nem is létezik, olyan helyet tölt be a szövegben mint a többi töredék. Nincs szövegstrukturáló szerepe, nem fog össze történetiszálakat, nem törekszik véleményével szerzői intenciót közvetíteni. Az elbeszélői hang megsemmisülése folyik a szövegben, egy elme szétesése, aki lehetne a fikció tárgyának, a készülő írásműnek a szerzője is⁷. A nyomozás – Mészöly korai

⁵ Közben váratlan telefon. Bécs. Iskolatársam, R. Laci, akivel elég ritkán találkoztam, az utóbbi években, de ha mégis, akkor változatlanul a régi cinkossággal, a közösen átélt ifjúság öntévesztéseire támaszkodva... Autóbaleset érte. Lehet, hogy a körülmények pontossága nem elég világos, de valamilyen mozdíthatatlan kép mégis kialakítható, amit döntően már semmi nem változtat meg: mert ő nem él... A közvetlen motiváció pusztult el, a tragikus tény létrejöttének a fókusza (Mészöly 1989. 596.).

⁶ A szövegben szintaktikailag is jelölve van ez az utolsó mondat befejezetlenségével: *Egy isten...legalább egy isten volna, akinek meg lehetne bocsátani! – amiket gondolok...*

(Esetleg innét – vagy ebből a mondatból valamit?)(Mészöly 1989. 613.)

⁷ És mégis. Mindent elsöpörve, most ő maga, R. Laci a legténylegebb tény. Bár – és ez, ami megzavarhat – nem jobban, és nem kevésbé, mint Sztanna és Sztanisa, Stom és

korszakának kulcsmotívuma, amely a valóság megragadhatóságának folyamatát metaforizálja, és mikrorealista leírások alkalmazásával kísérli meg megvalósítani - biztosíthatná a narrátor pozícióját. Ő ki is próbálja ezt a lehetőséget, megpróbálja figyelni környezetét, a vizuális tapasztalataira hagyatkozik, de képzelete visszarántja a fikcióba, ahol ismét pozíció nélküli lesz. Az elbeszélői hang feloldódása fokozatos, az önreflexív narrátorhang megjegyzéseit kezdetben zárójel különíti el a többi fragmentumtól, később jelöletlenek, de tartalmilag még jól elkülöníthetők lesznek ezek a részek. Nem lokalizálható azonban, hogy mikortól olvadnak be teljesen a káoszba, mikor homogenizálódnak a fragmentumok másik minőségével, a történetanyag foszlányaival. Máshogy fogalmazva, nem mondható meg, hogy a fiktív mű szerzője mikor válik önmaga is saját történetének részévé, illetve nem volt-e mindig-már az.

Az *Alakulások* fragmentumai: „alapvető fölmérések. Térképek, dossziék leltárak, szövegtöredékek” (Mészöly – 1989. 587.). Az emlékeztető feljegyzések kulcsszavakat tartalmaznak általában, míg itt gondolatfoszlányok íródnak le, befejezetlen mondatok, töredékes szöveg formájában, amely hasonlít a nem kommunikált gondolkodáshoz. Mivel papírra kerülnek a gondolkodásfoszlányok, már nem őrzik gyorsaságukat, ezért jelenidejűségük és variációjuk biztosítja mozaikszerűségük megmutatkozását⁸. A film jeleneteinek mozaikszerűsége onnan ered, hogy a nő és a férfi feltételezett találkozásának

a többiek. De még a doktor Sziráky is vagy Bossányi. Vagy akár Lola. Talán még az én helyzetem a legkétségbevonhatóbb; s ezen csak úgy segíthetnék, ha makacsul nyomon maradok, egy teljességgel láthatatlan nyom vonzásában...

Jó két óra hosszat tompa süketiséggel nézem a telefont, és apró babrálásoknak tulajdonítok nagy jelentőséget.

Egy cinke kopogtatja kint a jeges ágakat, de nem fordulok meg.

Elöttem piros erdélyi szőttes, a fűtőtest mellé tolt asztalkán. Az asztalon nyírfából barkácsolt lámpa, háncsból font, kas formájú ernyő. Lehetne folytatni; csak ez így annyira meghatározott már, hogy szinte nincs is jelentése...

Ami sokkal jelentősebb: Andel most csakugyan a konyhaajtónak támaszkodik, és onnét fülel ki a csoszogó lépésekre. Hallom én is a lépéseket...(Mészöly – 1989. 597.)

⁸ *Megnyugtatni Lolát, hogy most már tényleg igen, ha semmi nem jön közbe*

Aztán anya. Temetés. De még bizonytalan, hogy hamvasztással-e vagy konzervatív módon

A könyvszekrény alsó fiókja. Kirámolni, megkeresni a színes képeslapot. Temkinék. Funchal-Madeirából. Castelo do Pico. Nagyítóval újra a virágzó fákat, a kék autóbust. Egy fehér kalapos nő, ahogy éppen lelép a járdáról
Választani egy piros és zöld zokni között (Mészöly - 1989. 587.)

részletei variációkban fordulnak elő, és a különböző változatok minimális eltérést mutatnak, más-más információt téve hozzá az alaphelyzethez. A mozaikot azért nem tudja a néző összerakni, mert a történet alapelemeinek – a szálloda, a két ember találkozása, a séta – és a kibogozhatatlan variációknak – hányszor találkozunk, mikor találkozunk, konkrétan hol a kastélyon belül stb. – a társításához nem nyújt a történet egy kitüntetett nézőpontot vagy szempontot az időben és térben.

A „narrátorhang” egy másik minősége az *Alakulások*-ban a drámákban használt szerzői utasításokhoz, filmek irodalmi forgatókönyveinek instrukcióihoz hasonló: *Többnapos szünet után hirtelen, zavaros indulattal* (Mészöly – 1989. 593). A novella végén kurzívval szedett történetdarab, amely a fragmentumok látszólagos szinopszisát adja, a párbeszédiken kívül csak ilyenfajta szerzői utasításokat tartalmaz. Ez a szöveg olvasható egy dráma szövegkönyveként vagy forgatókönyvként. A szövegdarab a kiemelt, kurzívval szedett és beékelődő töredékek ellenére egy történetté áll össze. A cselekményt azonban össze lehet foglalni egy hólápátolás leírásaként. A motívumok történetté formálódásukkor elveszítik a gondolati stádiumban még meglévő szabadságukat, azonban mozaikszerű összekapcsolódásuk első szövegbeli megjelenésükkel megbontja a hólápátolás leírásának narratív egyensúlyát. A készülő történet diegézisében megbillent egyensúly gátolja a szöveg metaforikus olvasatát, tehát a fikción belül is tematizálódik egy töredék erejéig a szöveg írásának, mint zajló folyamatnak a bemutatása, amely a novella egész szerkezetét is strukturálja.

Az *Alakulások* novellaszerkezete a Nouveau Roman alapelveit applikáló Tavalý Marienbadban filmnarratívájához hasonlóan épül fel. A klasszikus értelemben vett történet epizódjainak ismétléseit, variációit, a tér- és idősíkok megszüntetését, a narrátori pozíció homogenizálódását, és a szereplők sematizálását tapasztalhatja az olvasó és a néző egyaránt, amelynek hatása, hogy segíti a metaforikus viszonyok lebontását, ezáltal problémaként merül fel az értelmezésben a metaforikus olvasat létrehozhatósága, kimozdítja a nézőt/olvasót a valóságillúzióból, és ráirányítja az értelmező figyelmét a szöveg, illetve a film szerkezetének kialakulására. Miért van szükség a két alkotásban a klasszikus narratív logika felfüggesztésére?

A novella fragmentált szerkezete kapcsán fontossá válik a metafikció kérdése. Az értelmező a metaforikus olvasat helyett a fikció konstruálódására reflektál a szöveg interpretációjában. Waugh szerint minden mű, amely saját felépítésének folyamatára tereli olvasója figyelmét, gátolva befogadójának konvencionális várakozását a szöveg jelentésével és zárlatával kapcsolatban,

többé-kevésbé expliciten problematizálja azokat a módokat/módszereket, amelyekkel a narratív kódok mesterségesen konstruálnak látszólag „valós” és elképzelt világokat a részleges ideológiák értelmében, miközben azokat tisztán „természetesnek” és „végtelennek” mutatják be (Waugh, Patricia – 1984.). Az *Alakulások*-ban a szervezetre irányuló interpretáció az írás mint világteremtő gesztus és az író mint transzcendens teremtő tudat viszonyát fedezi fel. A szereplők nevének állandó változtatása, a fikcióban a történetet író személy egyenrangúsága a szereplőkkel kérdésessé teszi a szerző tudatosságát, az alkotói tudat mindenhatóságát, és felveti a nyelvi rendszer elsőbbségét azzal szemben. A szöveg metafikatív gesztusa rámutat, hogy a szerző világteremtő szerepét a nyelv rendszere veszi át, a „világ” konstrukcióját és kategorizálását is a szöveg végzi el. Kulcsár Szabó Ernő is a szubjektumon túli szövegszervező elvek előtérbe kerülését látja az *Alakulások*-ban, amelyet az önmagát generáló szöveg saját kódszerűségének hangsúlyozásával láttat be. (KSzE – 1994.).

A Tavaly Marienbad Vajdovich feltevését – mely szerint az Új Regényhez kapcsolódó művészfilmek az elbeszélés rombolását célozzák meg a cselekmény háttérbe szorításával – némileg módosítva és továbbgondolva úgy értelmezhető, hogy a narratíva kimozdításával a figyelem a történet megalkotásának módjára helyeződik, a férfi nyomozása tulajdonképpen szabadon alakítja a képek és jelenetek sorrendjét. A film mintha improvizáció lenne, és a rendezés esetlegessé válna a jelenetek egymásra következésében. A klasszikus narráció felbomlásának és a variációk egymásmellettiességének hatására felfüggesztődik a rendezői kompetencia. A narrátor/főszereplő ugyanakkor nem veszi át a rendezést, nem ő lesz a történet megalkotója, ugyanis ő is beleolvad a történetbe, elmarad saját emlékképei hitelességének legitimálása. Az egyik jelenetben a férfi kinéz a képkivágásból (ld: 3. kép), a kamerával szemben, a síkjával szöveget bezárva tükör helyezkedik el egy falon, amelyben a nő alakja jelenik meg szemből. A jelenet látszólag metaforikus jelentésű: a férfi csak elképzei a meg nem történt találkozást a nővel, esetleg ő is csak a képzelete szüleménye, ezért a nő csak áttételesen, a tükör által jelenik meg a képen. A felvétel ezzel ellentétben értelmezhető a férfi narrátori szerepének elvesztéseként, tudniillik egyszerre prezentálja a kép a főszereplőt, a narrátort és a jelenetek „kitalálóját”, a férfit, mintha egy kamerán - a tükrön - keresztül látná a néző a viszonyukat a nővel, hiszen a férfi a semmibe néz, a nő a képkivágás határán túl van, csak odaértett lehet, vagyis a tükröképét csakis a néző interpretálhatja úgy, hogy jelen van a jelenetben. A férfi ebben a jelenetben a kamera szerint nincs tudatában a nő jelenlétének, csak az értelmezés legitimálhatja kettejük viszonyát. Ez a metafikatív gesztus megdönti

az értelmező hitét a férfi rendezői kompetenciájával és általában a filmnarratívát létrehozó transzcendens szerző-fogalommal kapcsolatban, és a médium önszerveződésére irányítja a figyelmét.

A szerző a novellában nem rendelkezik transzcendentális teremtő erővel, hanem egy ugyanolyan, nyelv konstruálta fiktív entitás, mint a fragmentumokban a szereplők vagy a motívumok. A film elbeszélő pozíciója megsemmisül a képek önreflexiós működésének hatására. Waugh az írásmódban megnyilvánuló öntudatosság több fajtáját különbözteti meg⁹, amelyek a metafikcióval rokon alapelvek szerint működnek a szövegben. A metafikciós regények az írás folyamatára reflektálás mellett azonban a fenti fajtáktól eltérően a szerző mindenhatóságát is tagadják, és fogalomként értelmezik a „szerző” kategóriát, amelyet korábbi és létező irodalmi és szociális szövegek hoznak létre.

A novellában a különböző töredékek konnotálta elképzelt világok sokfélesége és szétszórtsága reprezentálja, hogy amit általában szövegvalóságként fogad el az olvasó, azt is, hasonlóan a szerző fogalmához az irodalmi kontextus generálja és közvetíti. A filmkép valósága is konvencionális, és hasonlóképpen a szöveghez az intermediális/intertextuális működés hozza létre. A megértés annak belátásán alapszik, hogy csak az olvasó/néző történetek konvencióiról szerzett ismeretei, kompetenciája képes dekódolni a szöveget/filmet. A befogadó a novellának a klasszikus novellaszerkezettől való eltérését a szöveghagyományról korábban szerzett tapasztalatai alapján azonosítja. A posztmodern mű saját felépítésére való reflexiójával felfedi, hogy maga a szöveg az összes alkotórészével - a szerzővel és a szereplőkkel - együtt nyelvileg konstruált, tehát referenciája, az olvasói értelmezésben létrehozott világreferencia sem nyelven kívüli. Vajdovich tanulmánya zárásaként azzal érvel a narráció teljes felszámolásának lehetetlensége mellett, hogy a néző „kapcsolatokat és értelmet kereső logikája mindig létrehoz valamiféle történetet” (Vajdovich – 1998.), bármilyen erősen gátolják is a narráció működését. A narrációból való kimozdítás a metafikció érvényesülésére szolgál a két műben, amely a szerzőség kérdéséről és a szerzői intencióról a verbális és audiovizuális önszerveződésre tereli a figyelmet, és annak interpretációban történő legitimációjára készlet. A befogadás és

⁹Waugh regénykategóriái az öntudatosság szempontjából: "the introverted novel" (befeled forduló regény), "the anti-novel" (antiregény), "irrealism" (irrealis), "surfiction" (szürfikció), "the self-begetting novel" (önlétrehozó regény), "fabulation" (meseszerűség).

értelmezés gesztusa ennek hatására nem maradhat önreflexió nélkül: az értelmezőt jelen esetben elcsábíthatja a metaforikus olvasat felkínált lehetősége, azonban folyamatos zsákutcákba kerülve ráébredhet, hogy a két alkotás ennek ellehetetlenítését hajtja végre hasonló, narrációt kizökkentő eszközökkel. A metafikció gesztusa mindkét esetben didaktikus rámutatás a befogadó interpretációs szabadságára, amelyet a populáris alkotás minden eszközzel automatizálni akar.

A film és az irodalom narratív összehasonlítása feltárhatja az elbeszélés megalkotására használt, és ezt a folyamatot kizökkenteni hivatott módszereket. A filmképek befogadásakor rendszerint a sematizált elbeszélő stratégiák automatikus olvasata történik meg, és az intertextualitás hatására az egyszerűen kódolt, ismételt jelek értelmezésére, a filmipar diktálta ideológia újrafelismerésére korlátozódik a megértés. A befogadó a narratív stratégiák ismeretében önreflexív módon viszonyulhat saját interpretációjához, kritikával élhet a sematizált, ideologizáló kommersz filmekkel, szövegekkel szemben. A komplex, több médium kapcsolatát vizsgáló narratív elemzés az audiovizuális információk és az Internet korában a szövegolvasási/értelmezési készség fejlesztésével egyenrangúvá válik.



Felhasznált irodalom

- Bordwell, David** (1996): *Elbeszélés a játékfilmben* (ford. Pócsik Andrea), Magyar Filmintézet, Budapest. **Burch, Noël**: *Narráció és diegézis: küszöbök és határok*. (ford. Kaposi Ildikó), in: *Metropolisz*, 1998. Nyár, 28-38.
- Gács Anna, Gelencsér Gábor szerk.** (2000.): *Adoptációk. Film és irodalom egymásra hatása*, JAK, Kijárat Kiadó, Budapest.
- Kulcsár Szabó Ernő** (1994.): *A magyar irodalom története 1945-1991*. Argumentum, 118-122.
- Mészöly Miklós**: *Az elvont és az érzéketlen a film színvilágában*. In: *Filmkultúra*. 1973.6., 60-69.
- Mészöly Miklós**: *A tágasság iskolája*. Szépirodalmi. Bp. 1977.
- Ray, Robert B.**: *Film and literature*, in.: **Ray, Robert B.** (2001.): *How a film theory got lost*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis. 120-133.
- Szilasi László**: *Pleonazmus: a vízjel retorikája*. in: *Hárs Endre-Szilasi László* (1996.): *Lassú olvasás. Ictus és JATE. Irodalomelmélet Csoport*, Szeged. 142-164.
- Thomka Beáta** (1995): *Mészöly Miklós*, Kalligram Könyvkiadó, Pozsony.
- Vajdovich Györgyi**: *Az elbeszélés rombolása. A francia Új Regény hatása a filmre*. in: *Metropolisz*. Bp. 1998. nyár. 52-58.
- Waugh, Patricia**: *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*, London-New York, Methuen VIII., 1984.

Forrás

- Mészöly Miklós** (1989.): *Alakulások*. in: *Volt egyszer egy Közép-Európa*. Magvető. Bp. 587-613.
- Alain Resnais** (1961.): *Tavalay Marienbadban*, (magyar szinkronnal)
- A képek forrásai:* www.filmref.com/directors/dirpages/resnais.html/,
www.chvdbeaver.com/film/DVDReview3/lastyearatmarienbad/subs.JPG,
faculty.frostburg.edu/phil/forum/Marienbad.htm

Fotók Resnais Tavalý Marienbadban című filmjéből

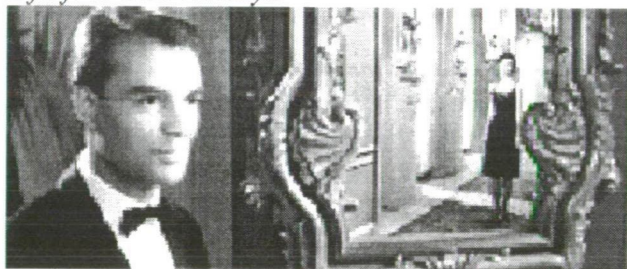
A kastélykert és a statiszták



A nő megsokszorozódása



A férfi és a nő viszonya



NÉPBALLADÁK: MEGÚSSZÁK SZÁRAZON?

A magyar folklorisztikában elterjedt, elfogadott az a vélekedés, mely szerint a folklór szövegek vizsgálata csak akkor adhat értékes eredményeket e diszciplína számára, ha egy-egy típust, variáncsoportot *teljes egészében* szemrevételez.¹ A szövegvizsgálatot a folklorisztikában alapvetően, és úgy tűnik, megingathatatlanul meghatározza ez a kritérium. A magyar folklorisztikában a meglévő elméletek nagyrészt a *hagyományozódás* folyamatára, működésmódjára összpontosítanak, emiatt a szövegkezelési gyakorlat is ez irányba orientálódott: értelmezések esetén ezért van szükség egy teljesnek vélt variáncsoport kiterjedt vizsgálatára, vállalva azt az ellentmondást, hogy a vizsgált csoportok (épp a folklór törvényszerűségei miatt) sosem alkotnak kiegészíthetetlen korpuszt.

A folklór szövegekkel kapcsolatos legtriviálisabb és leggyakrabban felbukkanó állítás szerint e szövegek a valósághoz mimetikusan viszonyulnak. A szövegfolklór-tanulmányok elég jelentős része a népköltészeti alkotások kortörténeti dokumentum voltára, hitelességére, spontaneitására (amin leginkább a szelekció, utólagos nyesegetés hiányát érthetjük), tanúságára és naivságára hívja fel az olvasó figyelmét.² Ebből olyan kép rajzolódik ki, mely

¹Vö: „a népköltészet nem variánsokon, hanem variáns-csoportokon, valamint típusokon keresztül értelmezhető.” Kríza Ildikó: *A halálra táncoltatott lány. (Egy magyar népballedcsoport vizsgálata)*. Bp., 1967. Akadémiai Kiadó. 191. Érdemes volna részletesebben is áttekinteni a magyar folklorisztika szövegértelmezési stratégiáit, e dolgozat azonban nem vállalkozhat erre a feladatra.

²Csak néhány tanulmányra hivatkozva: Hoppál Mihály–Küllös Imola: *Parasztönéletrajzok – paraszti írásbeliség. Ethnographia* 1972, 284-293.; Küllös Imola: *A női önéletrajzok folklorisztikai vizsgálatának néhány tanulsága*. In Balázs Géza–Csoma Zsigmond–Jung Károly–Nagy Ilona–Verebélyi Kincső (szerk.): *Folklorisztika 2000-ben. Folklór – Irodalom – Szemiotika. Tanulmányok Voigt Vilmos 60. születésnapjára. I.* Bp., 2000, ELTE BTK, 134-164.; Forrai Ibolya: *Népi írásbeliség a bukovinai székelyeknél*. Bp., 1989, Múzsák Közművelődési Kiadó; Voigt Vilmos: *A folklór esztétikájához*. Bp., 1972, Kossuth Könyvkiadó; Erdélyi János: *Népköltészetről*. In Uő: *Nyelvészeti és népköltészeti, népzenei írások*. S.a.r.: T. Erdélyi Ilona, Bp., 1991, Akadémiai Kiadó, 101-109. A naivítás (és a nemzeti karakter) ködképeiről lásd:

szerint *bármilyen*, valóban bármilyen, ami a nép inskripcióját viseli magán, hiteles és naiv. Azaz: igaz. Még akkor is, ha nem.³ Hogyan mondhatnánk bármit is egy népköltészeti alkotás vizsgálatával egy adott kor társadalmáról, kultúrájáról, ha a szövegek nem lennének hitelesek – ez a probléma veti fel azt a cseppet sem mellékes kérdést, hogy a népköltési szövegek szövegorientált olvasása (amely esetenként nem koncentrált történeti, kultúrtörténeti vonatkozásokra, és nem törekszik totális szövegértésre) mennyiben lehet érdekes, értékes így a folklorisztika számára.

Paul de Man *Szemiológia és retorika* című tanulmánya azzal a megállapítással indul, hogy az irodalom fikcióként való felfogásának inflálódása és ennek következményei miatt manapság a kutatók egyre-másra a populáris irodalom felé fordulnak, amelyet többnyire az irodalom és a referencialitás elegyének vélnék.⁴ A népköltészetet ezzel szemben (kevés kivételtől eltekintve) mindenfajta fikcionalitástól és tropológiától mentesnek, egyértelműen referencialisnak gondolják. A dolgozat így tehát – interpretációk bemutatásával – azt kutatja, mennyiben tartható ez az állítás.⁵ Míg a korábbi

Milbacher Róbert: „... földben állasz mely gyököddel...” *A magyar irodalmi népiesség genezisének akkulturációs módszere és pórias hagyományának vázlata*. Bp., 2000, Osiris, 34-43.

³Ilyen szembeötlően erős/makacs törekvés a következő: „Leegyszerűsítés, torzítás, túlzás-beszűkítés. *hamisítás* – mind olyan mozzanatok, amelyek az emlékezet korlátaira is utalnak [a parasztnemzedékekben]. De nem kérdőjelezzük meg *egészében* e vallomások *igazságtartalmát*.” [kiemelések tőlem – Sz. E.] Forrai i. m. 63.

⁴Paul de Man: *Szemiológia és retorika*. In Uő: *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Ford. Fogarasi György, Szeged, 1999, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 13.

⁵Természetesen egy ilyenfajta állítás nem kívánja eltörölni a folklór szöveg és az irodalmi szöveg közti, oly sokat hangoztatott hagyományozódásbeli és esztétikai különbségeket. Emellett nem gondolom azt, hogy a referencialitás kiiktatható volna népköltészet-értelmezésünkben, mindenesetre átgondolásra érdemesnek tűnik Lévi-Strauss Boas-kritikája: „Bizonyos, hogy a mítosz összefügg a valós tényekkel, de semmiképpen sem úgy, hogy az előbbi *megjeleníti* az utóbbiakat. Az összefüggés dialektikus természetű, és előfordulhat, hogy a mítoszban leírt intézmények éppen fordítottjai a valódi intézményeknek. [kiemelés az eredetiben]”. Claude Lévi-Strauss: *Az Asdiwal-történet*. In Uő: *Strukturális antropológia II.* Ford. Szántó Diana, Bp., 2001, Osiris, 146. Vagy másutt: „Nem az indián valóságot *dokumentumszerűen* visszaadó *hű tükörképről*, hanem inkább valamiféle ellenpontozásról van szó, amely hol megfelel a valóságnak, hol pedig mintha eltávolodnék tőle, majd újra visszakanyarodik. [kiemelések tőlem – Sz. E.]” Lévi-Strauss i. m. 131.

megközelítések elsősorban a két kifejezés előtagját emelték ki, tehát a folklór és irodalmi jelzőkre helyezték a hangsúlyt (főként a distinkció megőrzése miatt), addig e dolgozat inkább a két terület közös pontjára, utótagjára, a folklór és irodalom *textualitására*, *szövegiségére* kíván figyelni egy olyan folklórszöveg-olvasási módszert alkalmazva, amely eddig jobbára csak irodalmi szövegek értelmezési lehetőségeként merült fel, habár népköltési szövegek esetén is lehetséges eljárás. Szövegekről lévén szó elméletileg semmilyen akadály nem gördülhet bármilyen szövegorientált olvasási stratégia beindítása elé.⁶

A balladák, amelyek értelmezésére hamarosan sor kerül, Lanczendorfer Zsuzsanna *Dely Mária balladájának igaz története*⁷ című tanulmányának függelékében jelentek meg. A szövegek egy lány ilyen-olyan okból (levéltári források alapján: gyilkosság miatt) bekövetkezett vízbefulladásának tematikája körül mozognak, ezért nem is kevésbé ironikus, hogy a szóban forgó tanulmány a *Hagyományos női szerepek* című kötetben lelhető fel.

A tanulmány első felében a szerző – Erdélyi Zsuzsanna nyomán – „szellemi régészkedés”-ének⁸ eredményéről számol be: a változatok felkutatása után levéltári adatok, beszámolók felhasználásával göngyölíti fel az általa „történeti krimi”-nek⁹ tekintett bűnesetet. Ellátogat a tett színhelyére, illetve a révfalusi temetőbe, ahol valószínűsíthetően a lány teteme (de legalábbis a bátyjáé) nyugszik. A tanulmány második része a ballada stílusbeli, keletkezési, elterjedési kérdéseit, illetve a variánsok közti szövegszerű eltéréseket vizsgálja. Lanczendorfer a lány vezetéknévének változásait (pl. Dely, Deli, Dali, Dani) mint szinonimákat értelmezi; a variánsokban észrevehető egyéb textuális eltéréseket pedig a folklór szövegek azon törvényszerűségével hozza kapcsolatba, mely szerint azok térben és időben távolodva már nem annyira a *par excellence* tényekből, sokkal inkább *patternekből*, sémákból építkeznek. A szerző így összegzi fejtegetéseit: „Kutatásommal a »mindennapi közlés« és a

⁶Az interpretáció során hangsúlyozottan nem törekszem a szövegek teljes, mindenre kiterjedő értelmezésére, annak ellenére sem, hogy azok még számos aspektusból vizsgálhatók volnának.

⁷Lanczendorfer Zsuzsanna: *Dely Mária balladájának igaz története*. In: Küllös Imola (szerk.): *Hagyományos női szerepek. Nők a populáris kultúrában és a folklórban*. Bp., 1999, Magyar Néprajzi Társaság – Szociális és Családügyi Minisztérium Nőképviseleti Osztálya. 159-181.

⁸Lanczendorfer i. m. 161.

⁹Lanczendorfer i. m. 162.

»népköltészeti szájhagyományozó közlés«¹⁰ különbözőségének bemutatásához, a ballada ábrázolásmódjának jobb megértéséhez, s egy múlt században keletkezett népköltészeti alkotás *igazségeleinek* [kiemelés tőlem – Sz. E.] feltárásához kívántam hozzájárulni.”¹¹

Lanczendorfer Zsuzsanna hivatkozott cikke összesen tizenkét variánssal operál, a függelékben azonban – ismeretlen okból – mindössze hatot közöl. E hat ballada közül e dolgozat két szövegre kíván fókuszálni; lássuk a harmadik variáns szövegét¹²:

1. Szegén Dani Mária, de sokat szenvedett,
Mikor a malomból a Dunába esett.

2. Ki is úszott volna, ki is tudott volna,
De ja huncut molnár visszaszintotta.

3. Jajgatott, jajgatott, senki nem hallotta,
Szeğin szeretője a parton siratta.

4. Ne sirass, ne sirass, ne sirass engemet,
Sebes Duna vize temet el engemet.

5. Harangok, harangok, szépen hangozzatok!
A szegény Mária szép verset húzzatok.

A balladavariáns a lány vízbe kerülésének okaként a *beesést* jelöli meg („Mikor a malomból a Dunába esett”), ami olyan eseményként jelenítődik

¹⁰ A szájhagyományozás (Voigt által tárgyalt) első két fokozatát idézi itt Lanczendorfer. A *mindennapi szájhagyományozó közlésen* az általában vett orális közlést érti Voigt (pl. szokások, hiedelmek elmondásakor); a *népköltészet szájhagyományozó közlése* fogalmat pedig az olyan közleményekre használja, amelyek esetén a közlők amatőr művészeknek tekinthetők, de változtatásai nem radikálisak, inkább csak adaptációk (ez különbözteti meg a harmadik típustól, a *hivatásos szájhagyományozó közléstől*). Voigt Vilmos: *A folklór alkotások elemzése*. Bp., 1972, Akadémiai Kiadó, 316-318.

¹¹ Lanczendorfer i. m. 173.

¹² *Gyűjtő*: Váray László, Bíró Ibolya, Győrzámoly, 1969. *Adatközlő*: Pincés Mária, Varga Józsefné. *Lelőhely*: XJM. NH. 44. 69. A szöveget a Lanczendorfer-tanulmány tipográfiáját megtartva közlöm.

meg, amely éppúgy bekövetkezhet egy intencionális esemény hatására (belökés), mint véletlenül. Ebben az esetben azonban szövegszerűen semmi sem támasztja alá egyik verziót sem, sőt a „*Ki is úszott volna, ki is tudott volna*” sor jelzi, hogy bármilyen okra vezethető is vissza maga a beesés, mindez önmagában még nem lett volna releváns probléma Mári számára. A problémát a molnár figurájának megjelenése okozza, aki visszataszítja őt, s végül ez az aktus lesz a lány halálának oka. Végül – de mikor?

Érdemes Lancendorfer Zsuzsanna ehhez kapcsolódó megállapításait megvizsgálni: „A ballada lányságra, menyasszonyságra utaló része a *megszólaló halott* balladatípusból ismert párbeszéd [kiemelés az eredetiben]”¹³ – írja azzal kapcsolatban, hogy Mári mely szereplőt szólítja meg az egyes szövegekben; majd később visszatérve a kérdésre: „A ballada középső részében található párbeszéddek is figyelmet érdemelnek. A sokoróaljai változatokban a »*megszólaló halott*« bátyjához, a rábaközi változatokban édesanyjához, a szigetközi változatokban mindig a rózsájához, szeretőjéhez intézi kérdéseit. Ezek a tények a ballada térbeli elterjedésének vizsgálatához nyújthatnak segítséget. [...] A győrzámolyi változatban szeretőjéhez szól [kiemelés tőlem – Sz. E.]”¹⁴

Azt látjuk itt, hogy Lancendorfer a balladavariánsokban felbukkanó összes párbeszéddel kapcsolatban arra az álláspontra helyezkedik, hogy a lány, aki megszólít valakit, *halott*. Ezzel egyet is értek – ám csak az általa publikált hat változat közül kettő esetében,¹⁵ a többi variánsban azonban – köztük az éppen tárgyalt hármassal jelölt szövegben – textuálisan semmi sem utal erre (*Jajgatott, jajgatott, senki nem hallotta, / Szegín szeretője a parton siratta. / Ne sirass, ne sirass, ne sirass engemet, / Sebes Duna vize temet el engemet.*), azaz mindössze annyit mondhatunk, *eldönthetetlen*, hogy a lány él-e még, vagy már halott a fenti szavak kimondásakor.

A tanulmány függelékében közölt variánsok között ez az egyetlen

¹³ Lancendorfer i. m. 168.

¹⁴ Lancendorfer i. m. 171.

¹⁵ Az V. számmal közölt bőrcsi, és a kottával ellátott (számozatlan, általam VI-osként jelölt) győrfalusi verziókra gondolok, mivel csak ezekben mutatható ki szövegszerűen, hogy a lány a párbeszéd lezajlásakor már halott. A V. szövegben: „*A Rákóczi utca fel van koszorúzva, / Azon viszik szegény Dali Márit halva. / – Elkisérsz-e, rózsám, temető sarkáig?*”; a megszólítás pillanatában a lány tehát halott (innen folytatódik a párbeszéd), csakúgy, mint a VI. variánsban: „*Újfalusi utca, / Fél van koszorúzva, Azon viszik szegény / Dali Márit halva. / Elkisérsz-e rózsám, / Temető sarkáig?*”.

olyan szöveg, amelyben a lányt nem földelik el a temetőben, hanem a víz fogadja magába a tetemet. A folyó e szövegben a többi variánsban megjelenő *sír* korrelatív párja, az ehhez kapcsolódó szövegrész („*Ne sirass, ne sirass, ne sirass engemet. / Sebes Duna vize temet el engemet.*”) pedig a többi szövegben meglévő, a *temetés* tematikája körül forgolódo párbeszéd korrelátumaként, azok reduktív transzformációjaként (mivel nem alakul ki párbeszéd, csupán megszólítás) is érthető. A gyilkosság mint tett elkövetése és a gyilkosság jelének megképződése (hulla) egyazon aktus két oldalának tekinthető. A víz azonban magába mossa a gyilkosság egyetlen jelölőjét, a lány testét, s ezzel magát a tettet is.

Azaz: a gyilkosság jelének, vagy inkább jelölőjének létrejötte egyben e jelölő eltörlődése is, hiszen egyazon pillanatban következik be a jelképződés és az eltörlődés: amikor Mária *meghal* (talán inkább a sírást megtiltó végzavak után, mint előtte), jelölővé válik, s amikor a folyó elmosza, eltörlődik. Vagy még világosabban: a lány abban a pillanatban válik jellé (saját áldozattá válásának, a gyilkosság elkövetésének, halálának jelölőjévé), amikor eltörlődik mint jel. Mindössze az nem egyértelmű, hogy maga a halál a szöveg mely pontján következik be.

A jelölés e folyamatát, vagy másképp: a jelölés e folyamatának eltörlődését, megállítást a lány is deklarálja, hiszen nyomatékosan – a *geminatio* alakzatát segítségül hívva –, háromszori ismétléssel szólítja fel a parton álló szeretőjét a sírás abbahagyására.

A folyó tehát nemcsak a jelet, hanem a referenst is eltörli (abban a pillanatban, amikor a lány meghal – bár ezt a pillanatot nehéz megragadni a szövegben), s a lány (aki így saját referense hiányát jelöli) segédkezik a jelölési folyamat lezárási kísérletében, hiszen a sírás az, ami jelölhetné őt (hiányát) a továbbiakban (ahogyan ez a ballada egyes variánsaiban történik¹⁶), s pontosan a sírás az, amit a lány megtilt. Vagyis a sírás mint a lány (bekövetkezett vagy hamarosan bekövetkező) elvesztésének, *hiányának jelölése*, a lány mint jelölő távollétében annak *helyettesítése*, vagyis a jelölő jelölője lehetne abban az esetben, ha a lány ezt a leghatározottabban nem ellenezné.

A sírás megtiltása után a szöveg utolsó szakaszában a harangok megszólaltatására kerül sor: „*Harangok, harangok, szépen hangozzatok! / A szegény Mária szép verset húzzatok*”. Lanczendorfer megállapítása szerint „A ballada két változata »szeretője« búcsúszavaival zárul: kéri, hogy húzzák meg a

¹⁶ Ismét az V. és VI. szöveget vehetjük példaként: „– *Megsiratlak, rózsám, egész világ előtt.*” (V.); „*Megsiratlak rózsám / Egész világ előtt.*” (VI.)

harangokat, s emlékezzenek Dely Mária.”¹⁷ Itt ugyanaz a megállapítás tehető, mint fentebb a lány élő/halott voltával kapcsolatban: bár logikailag elfogadható az állítás, mégis: textuálisan nem dönthető el egyértelműen, hogy ebben a szövegrészben a szerető szólal-e meg, avagy a történet elbeszélője. Tehát a balladaszöveg alapján sem a megszólaló élő/halott lány kérdésében, sem a harangokat megszólaltató szubjektummal kapcsolatban nem adható apodiktikus válasz.

A szöveg végén a harangok megszólítása – bárki végezze is el ezt az aktust – az *apostrophé* trópusán keresztül történik meg: „*Harangok, harangok, szépen hangozzatok! / A szegény Mária szép verset húzzatok*”. Ez a balladavariáns elvarró *apostrophé* két szempontból izgalmas: egyrészt mert ez az első trópus a szövegben; másrészt mert nem egy egyszerű *apostrophé* (már amennyiben mondhatunk egyáltalán ilyesmit), hanem olyan *apostrophé*, amely egy *geminatio*val indul, és két *metaforát* is behoz a szöveg interpretációjának terébe.

A *vers* kifejezés mint metafora metaforizálja a *harangok* kifejezést; s amint azt majd látni fogjuk, a *vers*-metafora és a *harangok*-metafora közti viszony maga is topologikus, mivel a két metafora jelentései *kiazmikus* viszonyt létesítenek ebben a szövegrészben.

A *vers* kifejezésnek mint metaforának a figurális jelentése a *harangok* mint metafora szó szerinti jelentését indukálja; a *vers*-metafora szó szerinti jelentése pedig a *harangok* figurális jelentését helyezi előtérbe. A képlet egyszerű: amennyiben a *vers* szó *figurális* jelentésére összpontosítunk – azaz: *harang*-szóként értjük –, akkor ez a *harangoknak* a szó szerinti jelentését implikálja, azaz egy olyan jeladó eszközre gondolunk, amely (többek között) valakinek a halálát, hiányát jelöli.

Korábban már volt arról szó, hogy a vízbefulladt, a víz által elmosott lány teste saját referense hiányának (elmosódott/elmosódó) jelölője. A sírás mivel a lány hiányát (az eltörlődésben lévő jelölőt) jelöli, így egy hiány-jelölő-jelölőként gondolható el. A *harang* és az általa kibocsátott szó (ergo *harangszó*) jelen esetben tehát a lány halálát, hiányát jelző, egyébként megtiltott sírás (mint hiány-jelölő-jelölő) jelölőjeként, pótlásaként értelmezhető. Mivel tehát a lány maga is jelölő – saját „áldozatságának”, áldozat voltának, a gyilkosság elkövetésének, illetve valamikori önmagának jelölője – így a *harangszó* a jelölő jelölőjének jelölőjeként értelmezhető. A *vers* mint *harangszó* tehát a hiányt így háromszorosan is jelöli (biztos, ami biztos). A *harangok* szólásra bírásának

¹⁷Lanczendorfer i. m. 172.

kísérlete mindenesetre azt jelzi, hogy a jelölés folytonossága, a *jelölők pótlólagos mozgása*¹⁸ a folytonosságot tiltó törekvések ellenére sem záródik/záródhat le.

Az imént vázolt képlet reverziója a következő: ha a *vers szó szó szerinti* jelentését vizsgáljuk (azaz: költemény értelemben értjük), akkor ez a *harangok*-metafora *figurális* jelentésével áll kapcsolatban, így ugyanis a harangok a költemény(ek) megalkotóiként, azaz költökként is interpretálhatók. Ennyiben tehát a harangokat megszólító szubjektum nem tesz mást, mint felszólítja a harang-költőket emlékv(ers)ek megalkotására, azaz a lány történetének reprodukálására.

A dolgozat e pontján nehéz ellenállni annak a váagnak, hogy idézzem, vagy ha úgy tetszik, *megszóltassam* Culler kulcsszavait az aposztrophé megjelenésével és működésével kapcsolatban: „A narratív és az aposztrofikus közötti feszültség olyan teremtő erőként fogható fel, amely egész sor lírai alkotás mögött fellelhető. Az aposztrofikus diadalra jutásának példaként határozhatók meg például azok a költemények, amelyek teljesen megszokott módon a temporális oppozíciót egy fikcionális, non-temporális oppozícióval cserélik fel, azaz a referenciális temporalitást a diszkurzus temporalitásával helyettesítik. Az ilyen lírában temporális probléma vetődik fel: valami egykor jelenlévő veszve vagy eltűnőben van; ez a veszteség elbeszélhető, de az időbeli szekvencialitás visszafordíthatatlan, akárcsak maga az idő. Az aposztrophé kimozdítja ezt az irreverzibilis struktúrát azáltal, hogy kitörli a jelenlét és távollét közötti oppozíciót az empirikus időből és a diszkurzív időbe helyezi át. Az A-tól B-ig való temporális mozgás az aposztrophé internalizációja által A és B közti visszafordítható váltakozássá válik: a jelenlét és a távollét játékát immár nem az idő, hanem a költői hatalom irányítja.”¹⁹; és: „Az aposztrophé

¹⁸ „De másképp is meghatározhatjuk a nem-totalizációt: nem a végességnek mint az empirizmusra való felszólításnak a fogalmával, hanem a *játék* fogalmával. [...] Azt mondhatnánk, azzal a szóval élve, melynek botrányos jelentése franciául mindig elmosódik, hogy a játéknak ez a mozgása, melyet a középpontnak és az eredetnek a hiánya, illetve távolléte tesz lehetővé, a *pótlólagosság* mozgása. Attól még nem lehet meghatározni a középpontot és a totalizációt kimeríteni, mert a jel, amely a középpontot helyettesíti, *pótolja*, amely helyét távollétében elfoglalja, ez a jel ráadásként, *pótlékként* hozzáadódik. A jelölés mozgása hozzáad valamit, emiatt van mindig több, de ez a hozzáadás lebegő, mivel a jelölt oldalán fellépő hiányt tölti be, pótolja. [kiemelések az eredetiben]” Jacques Derrida: A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában. Ford. Gyimesi Tímea, *Helikon* 1994, 1-2. sz., 31.

¹⁹ Jonathan Culler: Aposztrophé. *Helikon* 2000, 3. sz., 383-384.

nem reprezentációja egy eseménynek; ha működik, akkor *megteremt egy fiktív, diszkurzív eseményt*. [kiemelés tőlem –Sz. E.]”²⁰

A romantikus gyakorlattal ellentétben ez a szöveg nem a kezdőponton iktatja be az aposztrophét, hanem a szöveg, a narratív történet, vagy ha úgy tetszik, a fikció legvégén, annak lezárásaként. A harangok megszólaltatása tehát ebben a fiktív szövegvilágban konstruál meg *egy másik* fiktív (vagy, ahogyan Culler mondja: diszkurzív) eseményt. A különbség a *temporális* [jelenlét/távollét]/*non-temporális* [jelenlét/távollét] kifejezésekben van.

Ha most egymás mellé görgetjük a két metafora imént felfejtett jelentéseit és az aposztrophé itteni működésmódjának értelmezését, a következőt láthatjuk: a szöveg végén előtörő aposztrophénk egy fikción belül konstruál egy másik fikciót úgy, hogy közben egy fikció (vers) konstruálására szólít(ja) fel (a harangokat/költőket).

Mivel azonban a lány történetét éppen az általunk vizsgált szöveg (és változatai) beszéli(k) el, így a szöveg önnön konstruáltságára, fikcionalitására is ráirányítja a figyelmet az aposztrophé és az azt szervező metaforák révén. Ezáltal viszont az egész balladavariáns metafikcióként is olvasható.

A balladavariánsnak a *vers* kifejezés figurális jelentésével operáló interpretációja egy temporális és sosem lezárható jelölésfolyamat kimutatásával járt, míg a *vers* szó szerinti jelentéséből kiinduló értelmezés azzal a tanulsággal jár, hogy a jelölési folyamatban egy non-temporális jelölő (vers/fikció) pótlékként való hozzáadódása a szöveg metafikciósságára mutat rá. A szöveg retorikailag tudatos olvasata nyilvánvalóvá tette, hogy a ballada szövegének e jelentései közül egyiket sem preferálhatjuk a másikkal szemben; paritásban és egymást kölcsönösen kizárva működnek. A vers-metafora szó szerinti és figurális jelentésének szegregációját vizsgálva kimutathatóvá vált a szöveg aporetikus struktúrája is, vagy ahogyan de Man mondaná: az olvasás/olvashatatlanság allegóriája.

IV.²¹

1. Szegény Deli Mári de sokat szenvedett,
Mikor a ladikból a Tiszába esett.

²⁰Culler i. m. 387.

²¹ *Gyűjtő*: ismeretlen, Sobor, 1972. *Adatközlő*: Felcser Mátyásné (szül.: Kovács Katalin, 1905.). *Lelőhely*: XJM. NH. 63. 72.

2. Jajgatott, jajgatott, senki nem hallotta,
Szegény Lajos bátyja a Tisza partján siratta.
3. – Csináltatsz-e, anyám, fehér vászon ruhát?
– Csináltak, lányom, atlasz selyem ruhát.
4. – Csináltatsz-e, anyám, babérból koszorút?
– Csináltak, lányom, diófa koszorút.
5. – Csináltatsz-e anyám, diófa koporsót?
– Csináltak, lányom, márványkő koporsót.
6. – Elhívatod, anyám, majd azt az egy papot?
– Elhívatom, lányom, majd azt az öt papot.
7. – Elkísérsz-e, anyám, a temető kapuig?
– Elkísérlek, lányom, a sirod bezártáig.
8. – Megsiratsz-e, anyám, ahol mindenki lát?
– Megsiratlak, lányom, ahol senki sem lát.
9. – Fejfámra azt írják: Itt nyugszik egy árva
– Kinek szerelemből történt a halála.

Az előbbi balladaszöveghez képest ebben a variánsban egyáltalán nem jelenik meg a molnár figurája, és nem a szerető, hanem Lajos, a báty áll a parton. Az első variánsban a molnár szerepe az, hogy jelezze a gyilkosság bekövetkezését, itt azonban – mivel hiányzik a gyilkos – a lány ladikból való kiesését, majd vízbefulladását *balettként* s nem gyilkossággént értelmezhetjük²² („*Szegény Deli Mária de sokat szenvedett, / Mikor a ladikból a Tiszába esett.*”).

Az elsőként tárgyalt variánsban a szerető funkciója nem csupán a sírás, elsíratás, hanem a lány meghallgatása is (hiszen a lány őt szólítja meg), itt azonban úgy tűnik, hogy a báty funkciója kimerül a parton álldogálva siratásban. A lány nem is hozzá intézi szavait, hanem – egy meglehetősen

²² Tehát a variánsokat nem lehet egységesen úgy kezelni, mintha mindegyikben jelen lenne a gyilkosság.

furcsa fordulattal – anyját szólítja meg. Mária az anyját megszólítva a siratást erőlteti a párbeszédes szakasz végén („– *Megsiratsz-e, anyám, ahol mindenki lát?*”), itt viszont már az anya az, aki kvázi *nem*-et mond (legalábbis egy olyasféle *reprezentatív* siratásra, amely *mindenki* előtt történik, vagyis egy olyan siratásra, amelyre a lánynak szüksége van): „– *Megsiratlak, lányom, ahol senki sem lát.*”

Úgy is fogalmazhatnánk, hogy itt a kérés és az ígéret közti viszony tropologikusan, mégpedig *antithetikusan* szerveződik (mivel az anya éppen az ellenkezőjét ígéri meg annak, amire a lánya kéri: „*ahol mindenki lát?*”, „*ahol senki sem lát.*”). Ebben a párbeszédes szakaszban éppúgy nincs semmilyen textuális utalás arra vonatkozóan, hogy élő-e vagy halott a lány megszólalásakor, ahogyan az előző szövegben sem volt.

A reprezentatív sírásnak az anya általi megtagadása lehetővé teszi a sírfelirat beiktatódását a szövegbe („– *Fejfámra azt írják: Itt nyugszik egy árva / – Kinek szerelemből történt a halála.*”). Eddig a pontig, a sírfelirat felbukkanásáig Mária saját történetének hőse, a sírfelirat belépése után viszont már nemcsak főszereplője, hanem narrátora és szerzője is egyben ennek a történetnek. Az önéletrész, illetve a sírvers trópusa – Paul de Man *Az önéletrajz mint arcrongálás*²³ című tanulmánya alapján – a *prosopopeia*.

Közismert, hogy de Man említett tanulmánya Wordsworth híres esszéje²⁴ nyomán kutatja a prosopopeia működését, tropológiáját. Wordsworth esszéje a sírfeliratok mindkét típusáról ír: „a sírfeliratok oly gyakran megszemélyesítik az elhunytat, s úgy jelenítik meg, mintha saját sírboltjából szólna. [...] Ezzel a *gyengéd fikcióval* [kiemelés tőlem – Sz. E.] a túlélők egyrészt fájdalmukat csillapítják, másrészt a képzeletet hívják segítségül [...] Nem kívánom azt sugallni, hogy egy sírfeliratnak lehetőleg ebben a formában kell elkészülnie és nem ama elterjedtebb módon, amiben közvetlenül a túlélők beszélnek hozzánk [...] Ez az utóbbi forma – nevezetesen tehát az, amelyekben a túlélők a *saját* [kiemelés az eredetiben] személyükben szólnak – mindent egybevéve kíváncsiabbnak tűnik számomra, mivel a figyelmeztetések nagyobb választékát kínálja, mindenekelőtt pedig *kizárja a másik alapját képező fikciót* [kiemelés tőlem – Sz. E.], s emiatt szilárdabb

²³Paul de Man: *Az önéletrajz mint arcrongálás*. Ford. Fogarasi György, *Pompeji* 1997, 8. évf. 2-3. sz., 93-108.

²⁴William Wordsworth: *Esszék a sírfeliratokról I–III*. Ford. Fogarasi György, *Pompeji* 1997, 8. évf., 2-3. sz., 68-92.

alapon nyugszik.”²⁵ A sírfelirat e két fajtája közül ez „a gyengéd fikció” az, amely de Man (illetve de Man nyomán például Chase vagy Menke) „a síron-túlról-jövő-hang fikció”-jának nevez.²⁶

A ballada hosszú párbeszédes szakaszában az anya ígéretei megnyugtató bizonytságot hozhatnának a lánynak, legalábbis amennyiben az anya vállalná a reprezentatív siratás (Mári által) rá kiosztott feladatát. Mint korábban már említettem, ennek megtagadása hozza be a szövegbe a sírverset, amely így a biztos reprezentativitás funkcióját hivatott betölteni. A sírvers azonban egyrészt kijelenti a lány *árvaságát*, másrészt a halál okának a *szerelmet* tudja be („– *Fejfámra azt írják: Itt nyugszik egy árva / – Kinek szerelemből történt a halála.*”).

A sírfelirat szövege szerint tehát a lány árva. Az árva szó e szövegrészbeli használata jelentős, mivel ez a felirat és a feliratot megelőző párbeszéd értelmezésében fordulatot jelent: az anya ígéreteinek megvalósíthatósága így megkérdőjeleződik. A sírfelirat szerint a lány anyja halott, így – a balladát a felirat ismeretében újraolvasva – az anya, akit a lány megszólaltat, a *megszólalt halott* pozíciójába kerül. Tehát a sírversben mondottak miatt már nemcsak az nem egyértelmű, hogy Mária halott-e vagy élő, amikor dialógust kezdeményez az anyjával, hanem az sem, hogy az anya élő-e vagy halott e párbeszéd lefolytatásakor. *Ha* hihetünk a sírversnek (az anya halott), akkor az anyát ez a megszólító/megszólaltató gesztus *megszemélyesíti*, innen olvasva pedig már nem csupán a sírvers értelmezhető prosopopeiaként, hanem az egész párbeszédes szövegrész is. A felirat ezzel az elbizonytalanító, ellentmondásos gesztussal egyúttal önmagát, pontosabban az önmaga által mondottakat is megkérdőjelezi. A sírfelirat árvaságra vonatkozó része tehát törléssel alá helyezi a ballada teljes párbeszédes szakaszát, s ezzel egyidőben önmagát is.

Másrészt a felirat *tanúsága* szerint a lány halálának oka a *szerelem*. Textuálisan a molnár figurájának hiánya és a „*Tiszába esett*” szintagma véletlen *balesetként* tünteti fel az eseményt – ellentétben a balladatípus elsőként értelmezett variánsának szövegével. Ugyanakkor a sírfelirat a szerelem okának beiktatásával elbizonytalanítja korábbi vélekedésünket ezzel a balesettel kapcsolatban (ez alapján a lány vízbefulladás nemcsak balesetként, hanem öngyilkossággként is interpretálható) – éppúgy, ahogy az anya ígéreteit megkérdőjelezi –, s ezzel egy időben önmagát is – ahogyan az árvaságról

²⁵Wordsworth i. m. 80-81.

²⁶de Man i. m. 102.

mondottakat is. Így a sírfelirat szövege ebből a szempontból is ellentmondásba kerül a ballada ezt megelőző szövegrészeivel. A sírfelirat, ez a prosopopeia törlésjel alá helyezi a ballada szövegének első részét, párbeszédes szakaszát s önmagát is, eltörölve mindenféle bizonyosságot a szöveggel kapcsolatban.

De a sírfelirat szubverzív tevékenysége nem áll meg ezen a ponton. A Wordsworth által is ismertetett kétféle sírvers közül az egyik jellemzője az, hogy a *halott* szól az élőkhez, a másiké pedig az, hogy a *túlélők* beszélnek az élőkhez. Ez a felirat látszólag az ún. „síron-túlról-jövő-hang fikció”-jának példája lehetne, hiszen balladavariánsunk a lányt teszi meg e felirat szerzőjének.

A magyar folklorisztikában a temetők népművészetének Kunt Ernő volt a legkitartóbb kutatója, így a *Magyar Néprajz* idevágó fejezetének is ő a szerzője. Ebben az összefoglaló igényű tanulmányban a szerző csak az itt másodikként kiemelt sírvers-típust tárgyalja, vagyis azt, amelyben a túlélők beszélnek az olvasókhöz: „A feliratok tartalmi szerkesztésmódja azonos szabályokat követ: feltünteti az elhunyt nevét, illetve annak kezdőbetűit, s halálának évszámát. Ezekhez az alapadatokhoz aztán a halott személyére, illetve a *rokonság fájdalmának kifejezésére vonatkozó* – a sírjelek felirataiban általánosan használt – *kiegészítő sablonokat fűznek*. A szöveget országszerte azonos formula nyitja: »*Itt nyugszik...*« [az összes kiemelés tőlem – Sz. E.]”.²⁷

Bár a balladabeli sírversnek a szöveg szerint Mári a szerzője, mégis úgy tűnik, mintha a felirat elocutiója inkább azt a típust követné, amelyben a túlélő rokonság beszél a sírnál megálló vándorhoz: „– *Fejfámra azt írják: Itt nyugszik egy árva / – Kinek szerelemből történt a halála.*”. Ezt az interpretációt támasztja alá részint a Kunt által is említett „Itt nyugszik”-formula; részint az, hogy a lány a formula után E/3. személyben beszél el önnön történetét; harmadrészt pedig az, amit Lanczendorfer Zsuzsanna említ meg az árva szó népnyelvi használatáról, összefüggéseiről, azaz, hogy a szót szánalom, sajnálat kifejezésére is használták.²⁸ Ezért az *árva* nemcsak a szó gyakrabban használt értelmét viszi bele a szöveg játékterébe, hanem a szónak ezt a konnotációját is, így erősítve meg azt, hogy a sírverset e második típus eseteként is értelmezzük.

Mindez azonban nem jelenti azt, hogy a felirat szerzője nem Mária

²⁷Kunt Ernő: Temetkezési szokások. In Hoppál Mihály (szerk.): *Magyar Néprajz* 7. *Népszokás, néphit, népi vallásosság*. Bp., 1990, Akadémiai Kiadó, 96.

²⁸„Ez a záró formula más balladákban is megtalálható, de nem konkrétan az árvaságra utal, hanem többnyire a »szegény, sajnálatra méltó« szinonimájaként szerepel” Lanczendorfer i. m. 167.

volna, sőt az elocutióknak ezzel a vizsgálatával válik kimutathatóvá a lánynak az a törekvése, hogy az általa írt sírfeliratot valaki más fájdalom-termékeként állítsa be. Azzal, hogy a lány nem a síron-túlról-jövő-hang fikcióját preferálja, hanem a második típust, voltaképpen törlésjel alá helyezi, vagy másképp: elbizonytalanítja saját szerzőségét. Ezek alapján a lány törlő-gesztusa a fikció fikció-voltának törlését, el/le-leplezését szolgálja, ami végső soron nem más, mint egy *hitelesítési aktus*, mivel a lány, elfogadva Wordsworth kijelentéseit a megszólaló halott fikcionalitásáról, *lemondva az inskripció jogáról*, azt másnak átadva reprezentatív fájdalmat kíván magának.

Ez a mozzanat apropót kínál arra, hogy visszanyúljunk az első variánshoz, ahhoz a szövegrészhez, ahol valaki megszólítja a harangokat. Innen nézve már az is lehetségesnek tűnik, hogy Mária azért tiltja meg a szerető siratását, mert az számára nem eléggé reprezentatív, ellentétben a harangokkal, s így egy olyan értelmezés is elfogadhatónak tűnik, amely szerint a harangok megszólaltatója maga a lány.

Visszatérve és a törlésjeleket összegezve: a ballada e változata elbizonytalanítja az anyának a temetéssel összefüggő ígéreteit, a lány halálának okát, a sírfelirat által mondottakat, valamint a lány szerzőségét is. A szövegben munkálkodó prosopopeia hatással van a ballada megelőző szövegrészeire, és önmagára is, sőt mondhatjuk, radikálisan megbolygatja a ballada minden egyes szegmensét, emiatt a szöveg *egyszerre* állítja és tagadja önmagát. Ez a radikális bizonytalanság, ez az aporetikus esemény (vagy, ha úgy tetszik: az olvasás/olvashatatlanság allegóriája) ebben a balladaszövegben nem egy metafora két (szó szerinti és figurális) jelentésének egyidejű és egymást kizáró működése révén következik be – mint az első szövegben, hanem egy prosopopeia beiktatódása által megy végbe.

Lanczendorfer Zsuzsanna a szövegek vizsgálatakor megállapítja, hogy „A ballada rokonságot mutat – a csábítás-motívum miatt – az *elcsalt feleség*, Molnár Anna balladájával, a csábítás elutasítása pedig már a hűség-témához kapcsolja [kiemelés az eredetiben]”.²⁹ Meg kell azonban állapítanunk, hogy ezt az állítást a balladavariánsok cáfolják, ugyanis ez az említett csábítás-motívum, illetve ennek a csábításnak az elutasítása a *levéltári forrásokban* és a szerző adatközlőinek ún. *igaz történeteiben* bukkan fel, s nem a ballada variánsaiban. A balladák nem hozzák be a szövegek terébe a vízbefulladás/gyilkosság konkrét körülményeit, nevezetesen azt, hogy a molnár a lányt el akarta csábítani, megerőszakolni, ám a lány ellenállása miatt a molnárlegény megölte.

²⁹Lanczendorfer i. m. 166.

Amennyiben Lanczendorfer tanulmányának célkitűzését ismét figyelembe vesszük, mely szerint „Kutatásommal [...] a ballada ábrázolásmódjának jobb megértéséhez, s egy múlt században keletkezett népköltészeti alkotás igazságelemeinek feltárásához kívántam hozzájárulni”³⁰, kijelenthetjük, hogy az interpretáció megmutatta, hogy *a szövegek* hogyan bizonytalanítják el Lanczendorfer Zsuzsanna egyes, stabilnak vélt állításait, s hogy a szövegek hogyan ugranak fejest egy apóriába.

³⁰Lanczendorfer i. m. 173.

Tóth Ákos

A NEM LÁTHATÓ ÉS A LÁTHATATLAN (GONDOLATOK EL KAZOVSZKIJ MŰVÉSZETÉRŐL)¹

A festészet eredményeit fenyegető legnagyobb veszély kétségtelenül a vakság. Az olyan festészet pedig, mely tudatosan és tartósan, szembenézve ezzel a létét ellenpontosító nagy kihívással, ábrázolja is ezt a veszélyt, sőt, úgy tűnik mindörökké a közelében telepedik le, idővel minden tárgyát ebből a közelítő sötétségből menekíti ki, és a látás ajándékaként képes bemutatni. Mikor a festészet kapcsán a vakságról beszélünk, tudnunk kell, hogy nemcsak az egyéni létféltés természetes közegében fellépő ösztönös rettegésről van szó, vagyis legfontosabbnak tartott érzékszervünk, a szem váratlan és nem kívánt elvesztéséről, hanem egy olyan csupa hiány-állapot megtapasztalásáról, mely főként a látványok megnevezésére alapozott megismerési módszerünket és ehhez kapcsolódó biztonságérzésünket törli el egyetlen mozdulattal. A szimbolikus felfogás ellenére mégis azért lehet a vakság az egyetlen reális veszély. mert a kép megsemmisülése vagy megrongálódása (mely ugyanúgy lehetetlenné teszi vele a szembesülést) mindvégig egyedi maradhat, s noha pillanatokra valóban megakasztja a művészet munkáját, nem teszi lehetetlenné a továbbhaladást, sőt a hiátus vagy a rom egyenesen felszólít arra; a vakság pedig épp e haladás és bármilyen teleológia ellentétéként a megfosztás állandóságával jár. A hiány tragikuma abból adódik, hogy amíg a vakság az egész látható világ hiánya, addig a festészet (és főképp egy festőiségét oly bátran felvállaló festészet, mint amilyen El Kazovszkijé) mást sem állít, másról sem tudósít, csakis arról, hogy a világ az, ami látható, és semmi más.

Ha úgy nézünk a festészettörténetre, mint egy olyan folyamatra, mely a táblakép síkját a láthatóságért folytatott hatalmas, koronként változó ellenfelekkel lefolytatott küzdelem terepévé változtatta, és utolsó, valószínűleg legszélsőségesebb ostromaiban előbb a monokróm kép ideájával, majd

¹ Főként az *Emeletes kilátások* (Műcsarnok, 2003. dec 21. – 2004. febr. 8.) és a *Rajzok* című (Raiffeisen Galéria, 2004. jan. 19. – márc. 14.) kiállítások kapcsán. A Műcsarnok a kiállítás alkalmából bő válogatást nyújtó, reprezentatív katalógust jelentetett meg a művésztől: *El Kazovszkij* (Műcsarnok, Budapest, 2003., oldalszám- és ár megjelölése nélkül. Földényi F. László kétnyelvű bevezető tanulmányával).

megvalósításával is előállt, akkor láthatjuk, hogy a modernitásban sokkal inkább beszélhettünk a vakság vágyáról, mintsem elkerüléséről. Az összes tárgyreferenciájától megfosztott absztrakt kép a világ látványként ránk erőltetett rendjétől való megszabadulást ezzel a fokozhatatlanul reduktív mozdulattal vélte elérhetőnek. A látvány minimuma pedig elmosta a határt látók és nem látók között, az észlelést az optikaitól a „belső szemhez” utalta, és végső soron a látók nem-látását egybevetítette a nem-látók látásával. Ahhoz, hogy Malevics valamelyik sötét négyzetéről beszélgessünk, a továbbiakban nem szükséges a múzeumban a kép mellett állnunk, de még egy album képeit sem kötelező néznünk hozzá. Hagyatkozhatunk emlékeinkre, és egy olyan ismerősünknek, aki esetleg nem találkozott e képekkel, elég pár szóban elmagyaráznunk azokat, s máris a műről alkotott ismeretek azonos szintjén leszünk. S ami igazán meglepő: e barátunk lehet vak is.

Az új festőiség (mely egyszerre generációs és szemléletbeli csoportosulás) alkotói azonban a nyolcvanas években, a jelölés iránt feltámadt új vágyukban a vásznat ismét megtöltötték tárgyakkal, jelekkel, utalásokkal, látszólag a régi módon, épp csak a műtárgy jelenlétének kérdéseire fordított figyelmük különbözött radikálisan minden korábbi művészi mintától. El Kazovszkij pályája kezdetétől a jelenlét tragikus (saját bevallása szerint a XIX. század patetikusságával átítatott) típusai felé tájékozódik, és elsősorban hermetikus festészetében teremti meg az érintettségnek, a személyes bevonódásnak azt a maximumát, melyet performance-ai és a befogadó felé direkter nyitott installációi / tér-alakításai konkrétan is átélhetővé tesznek, tematizálnak, mégpedig egy közönséges tér néző és mű általi megosztása s ezáltal profán és szakrális térré való megkettőzése révén. Bár a festmény sohasem törekedhet ilyesfajta körüljárható vagy időtartammal rendelkező jelenletre, és formája valószínűleg olyannyira megszokottá vált az elmúlt évszázadok alatt, hogy keveseket gondolkodtat el létének paradoxona, a nyugvásban lévő nem-nyugvó felület problémája, Kazovszkijnak mégis minden munkája megújítja ezt a rejtvényt, és a látvány irreálisnak tetsző felmagasztalását tartalmazza.

A festő a képek ideális szemlélőjét egy bonyolult - a képpel kialakuló kölcsönösségi vagy alárendeltségi - viszonyba taszítja, a nézőnek felkínált szerep tehát többnyire rögzített, viszonylag pontos utalásokkal van körülhatárolva. A néző néz, lát valamit, a kép „visszanéz”, utasít, s a néző immár úgy lát mást, hogy utolsó berögzülése felemészti az összes előző képstádiumot, értelmezési preferenciát is. Lezárhatatlan folyamat, melynek tétje az, hogy a kép, mint *jel*, *tükör* vagy *ablak* (hogy az európai festészet kép-

tipológiájának híres metaforáit idézzük) egyszerre funkcionáljon. Olyan tükrök tehát e művek, melyek a visszatükrözött valósággal szemben megelőlegeznek egy jelképesse emelt cselekményességet (s így maguk választják tárgyaikat), de azt is engedélyezik, hogy a látomásra nyitott ablakként tekintsünk be a kereten, vagy, hogy ugyancsak magyarázhatatlanul, eredendő vakságunkat pillantsuk meg bennük. S mivel jel, tükör, ablak egyenként és együttesen mást sem mutatnak, mint azt, ami nincs, nem létezik, azaz számunkra láthatatlan, El Kazovszkij megfestett túlvilági odüsszeiája a nem-lét tájain át vezetve minket, a katasztrófa (sivatagi) égőve alatt szükségszerűen idézi fel bennünk, nézőkben a minket érhető legnagyobb, az eredeti képélménnyel ekvivalens veszélyt, mégha másként a kiállítóterem biztonságos falai között tudjuk is magunkat. Ez pedig nem érinthet mást személyünkből, mint azt az egyedüli, rendkívül koncentrált figyelmet, a látásingert, mellyel a képen függünk. Mivel csak ezen a csatornán jön létre csatlakozás a képi fenomén és a szubjektum között, ezért a vakságot nem szabad úgy tekintenünk, mint valamely parciális, elméleti szempont túlhajtását, hanem mint a festészet saját lehetőségeinek az emberi életbe, élettérbe való belevetítését. A vaksággal minden jelentős festészet számol: tart tőle és felé tart.

El Kazovszkij - ezek szerint jelentős – festészetében e téma olyan fontosságra tesz szert, hogy egyszerre válik világérzékelésének alapjává, a megfosztás rítusaira felépített rend ikonográfiai leképezésének motorjává és persze, a nézőre tett hatás érdekében elemi technikai-szenírozás-beli kérdéssé is. Idővel tehát a vakság mint részletesen kibontott *anatéma*² kerül előtérbe, egy messzire hangzó kiközösítés ünnepélyes és mániákusan elismételt gesztusában, mely örökre száműzi e festészet alanyát, a „vándorállat” enigmatikus figuráját az intézményesített rend bármilyen foglalatából, egyszerű földönfutóvá teszi és kiszolgáltatja őt még a mi bekebelező pillantásunknak is. A néhány képen megjelenő ketrecet könnyen pótolhatja a keret feszélyező és fojtogató zártsága, mely a képtárgyat, a szenvedő kreatúrát az állatkerti báméskodások teljes passzivitásra ítélt élőlényeknek sorsára juttatja. El Kazovszkij alakjai egy ismeretlen eredetű büntény áldozatai, néhol megszentelődött tanúságtevők, akik az elrendezés magas fokú stilizációjában osztozkodva mindannyiszor egy előzetesség-intervallumban lejátszódott tragikus esemény túlélőiként vagy friss (sokszor még vérző) halottaiként a katasztrófa idejére emlékeztetnek, de

² anatéma: 1. ünnepélyes formában kihirdetett exkommunikáció, kiközösítés, egyházi átok, valamint 2. az ana- előtaggal alkotott egyéni összetételként: „újra-téma”, megismételt téma, itt: nagyon sokszor elismételt téma

mindig a pusztulás idilliumába simulva. Ha azt kérdezzük, ki a tettes, a bűntény elkövetője vagy a kiközösítő, e művészet elzárkózik a nyílt megnevezéstől, és újfent csak saját aktuális idejére, a nyomok klasszicizáló és esztétikus szimmetriát kibontó megmutatkozására figyelmeztet.

Azért válhat lényeges darabbá az *Árgusz elalvás előtt* című, 1994-es kompozíció (ld. a katalógusban színes reprodukcióját), mert itt még minden előtt vagyunk. de legalábbis a sorsfordító események idején, s a mitológéma precíz (vesd össze a helyszín ábrázolását az ovidiusi leírással), mégis felforgató alkalmazása már önmagában szembesít egy, a tagolatlan és sivár jelenidőn kívüli, fokozatokra épülő temporalitás-tapasztalattal. A százszemű Árgusz, aki Hermész dalára álomba merül, s így „szem elől téveszti” a Héra által rá bízott ló-t, tulajdonképpen olyan pontot jelöl, amelyben a szerep mögött az általános emberi, az antropológiai sajátosság emberarca tűnik föl. Vagy mi másra utalhatna a látóképesség ilyen eltűlése a többi érzékkel szemben, mint arra a korai, le nem jegyzett tudásra, hogy az optikai figyelem fenntartása energiát igénylő feladat, megválasztható, változtatható orientáció, aminek az őt kísértő dallammal szemben semmi esélye sincs, lévén az akusztikai módusz behatoló-átütő jellegű érzület-együttes. Eszerint a 'hallani vagy látni' formában feltett kérdésre felel a kép, a lét andalító, ámde kötelező dallama, mint providencia és a szabadság lehetőségének elherdált, elvesztett, fatális következményekkel (Árgusz halála) járó ellentétével. Innen érthető meg El Kazovszkij alakjainak kvázi-kiközösítettsége is: aki túlzottan ráhallgat a lét dallamára, azaz elfogadja ezt a lényegében véletlenszerű és felajánlott lét-mintázatot, az valójában az önmegalkotásnak vagy önteremtésnek az én analitikus feltérképezésével analóg feladatát halasztja el végzetesen. A Hermész által kimért büntetés, Árgusz lefejezése már a kép láthatatlan és lezárhatatlan folytatásához tartozik, így az itt elszenvedett tragédia apriori és elementáris eseménykörét alkothatja e festészet további, magyarázatok után kapkodó kép-sorozatainak. Úgy érezzük, ezek a fejek gurulnak testüktől megszabadulva a legelhagyatottabb tájakon, ezek a fej nélküli torzók magasodnak olykor a Szépség hellenisztikus bálványaiként, máskor a brutalitás egyszerű lát-leleteiként a szereplők fölé, ez az örök éjszaka borul a sivatagra és a benne vándorlóra egyaránt. És ha így nézzük, alig van olyan képe a kiterjedt életműnek, mely a vakságot, mint a megfosztás elemi csapását ne ábrázolná természetes lét-adottságként (elég, ha csak a konzekvensen profilból ábrázolt, s így kommunikációképtelen, a látásnak csupán kitett donátorfigura-szerű alakra, a „vándorállatra” gondolunk). Az Árgusz-toposz érzékeny beállítása e festészet mitológiai-vallási témákkal megtöltött panoptikumába azért is jelentékeny, mert itt a kép fenomenológiai

magabazártságának lényegét képes érinteni, a teoretikus vagy konceptuális megközelítéseket mellőzve, a táblakép legnemesebb tradícióinak engedve utat a megoldásban, már-már anakronisztikusan, akár a korra való vakság vádját is vállalva. Az ikon jeltermészetének alapvonása, hogy bizonyos figurák, mozdulatok benne interferálnak, szinte egyesíthetőként jelennek meg, vagyis szekvenciálisan felidézik egymást. A halál, az alvás és a vakság olyan megkülönböztethetetlen, jellemző jegyeikkel egy irányba mutató formákat eredményeznek, ami ábrázolásukat már a festészet kezdeteitől felruházza az egységként felfogott különbözőség jogos elgondolásával (érdemes szemrevételezni hogy egyik-másik esetben milyen módszerekkel kísérleteztek az alkotók, hogy leválasszák elképzelésükről az illetéktelen analógia-párokat). Az emberalak, aki nem lát, csak őt látják, vagy aki az álom által még inkább elszakad környezete felfogásától, és szinte tárggyá lesz, a halálban érkezik el egy olyan gondolathoz, a képmezőben való végtelen és védtelen időzés gondolatához, amelyben az objektummá-válás befejeződik, s melyben egyetlen nagy, rendező akaratnak, jelen esetben a festői szándéknak van totálisan kiszolgáltatva. Nem mintha a cselekvő vagy aktív szereplők bármikor is elhagyhatták volna a vásznat a valóságban, de egy kauzalitásra épülő, mozgásfázisok egymásrétegződöttségét elindító folyamatban, a szemléletben e feltételek mégiscsak mozgásba hozhatják az elmét. A halott, az alvó vagy a vak ember a képben testet öltött kép, vagy a színházi metaforikához vonzódó El Kazovszkijnál a mise-en-scène metaesztétikumát taglalja emberi drámaként.

A művész e mozdulatával sem tesz mást, mint megszemélyesíti magát a műalkotást, felhívja a figyelmet a tárgyábrázoló kép felfogásának nehézségeire, melyek másból adódnak, mint az absztraktnak nevezett képé: a felkinált látvány – mely egy megszokott termélységet állít elénk – látszólag kontingens jellegének átváltoztatása a szemléletben szükségszerű, a kép minden pontját szimbólumként kezelő nézetre. Hétköznapi szemlélődésünk alapélménye, a látótér változó tárgyainak megválaszthatatlansága és hierarchia-nélkülisége egy csapásra múlik el a festmény kijelölő, akár agresszívnek is tekinthető tér-foglalásában (hiszen ugyan melyikünk szeretné magát a purgatórium, de csak egy közönséges sivatag közepén is találni?), éppúgy mint a vakság statáriumszerűen ránk kényszerített a-topográfijában. El Kazovszkij működésének legtitokzatosabb oldala a szükségszerűség és a szerialitás / sorozatjelleg harmonizálása: ábrái sohasem monoton, tetszőleges struktúrákban ismétlődnek, hanem egy magán-ikonográfiai koncepció rejtett sugallatai szerint. Nála az egyetlen nagy dekomponált kép ideája, a vitális szükségszerűség a sorozatok (képregényt alkotó) részeseményeiben széthullik,

majd újra összerendeződik már egészen korai munkáiban is (ezt nyelvileg is kiemeli a többszörös címadás szokása, pl.: *Vajda-lapok, Torzított önéletrajzok, Válogatott emlékművek, További képek az utolsó állat és a ruméliai csillag történetéből*, 1981). Mindezekkel nem tesz mást, mint biztosítja a nézőt, hogy műve, mely a falsík speciális elmélyítésén fáradozik (mint jel, tükör vagy ablak), alkalmat ad a belépésre, a belépő pedig „vakon követheti” az eseményeket a jól elrendezett kulisszák között, e sivatagi végállomáson alig van, amibe beleütközhet.

Azt mondtuk korábban, hogy El Kazovszkij csupa olyasmit fest, ami nincs, nem létezik, és ezért nem is látható számunkra, és hogy ezzel a lehető legnagyobb veszélynek szolgáltatja ki mindegyre művészetét. A festészet paradoxonát igazolja, miszerint a kép: van, s amit ábrázol: nincs. Mindazokat az elvont, ideologikus tartalmakat, melyek festészetének az Alberti-féle inventio-t / invenzione-t biztosítják évtizedek óta, egyetlen nagy ismeretlen, a halál ismeretlene körvonalazza tartósan számára. S hogy a halál nem látható vagy láthatatlan³, eldönthetetlen, súlyos kérdésként imbolyog ide-oda baljós koreográfiákat bemutató, s részrehajlásra alkalmat adó mérleghintáin. A két kifejezés nem ismétléses kapcsolata egy kevésbé konvencionális feltételezésen alapul: azon, hogy van láthatatlan. Ami nem látható, annál számos, rendkívül különböző okból (elrejtettség, a felfogóképeség hiánya vagy vakság stb.) válik lehetetlenné a tekintet célba-találása, viszont a láthatatlannál a szó elidegeníthetetlen jellemzője az anyagiság elkerülése, az eredendő ikonikus hiány. Tehát amíg az első rendelkezik jelenléttel, addig a második jóformán csak a megnevezés, a név alakjában időzhet köztünk. A festmény pedig kényszerűen, eredeti rendeltetéséhez híven megnevez, leír, absztrahál: így lesz közegében a láthatatlanból „csak” nem látható. A láthatatlan tárggyá lesz, azaz belép a helyettesítések és a befogadás véletlenszerűségeinek szimbolikus láncolatába, és úgy erősíti fel a láthatatlan formátlan (vagy még az sem!) élményét, hogy már pusztá léte által is a mulasztás alkalmait nyújtja. S mivel ami most láthatatlan, örökké láthatatlan, a halál antropomorfizációjában a végtelen processzus elképzelése állandósul, vagyis az, hogy a halál örökké „él”. De hogy ezen a végtelen kontinuumon mégis történhet találkozás (vagyis hogy valami mégiscsak cselekményesíti ezt a meglehetősen statikus festői

³ Itt jegyzem meg, hogy mind írásom címe, mind az itt található kifejezéspár utalás Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan* (Le visible et l'invisible) című munkájára. A változtatással azt szerettem volna elérni, hogy a látás mint lehetetlen és mint nehézség egyszerre mutakozzon meg, ha máshogyan nem, legalább a tagadás és a megfosztás retorikai különbségekként felkínálkozó alakzataiban.

világot). az a szereplőket egymás felé terelő Vágy (mint jó pásztor vagy mint szirén?) működéséből fakad. Valamilyen egyetemes empátiára, meghallgatásra való várakozás közben azonban a vágyódó – a bálvánnyal való mérhetetlen távolság és a feloldhatatlan ontológiai differencia miatt – előbb-utóbb az egyenlőtlen harc áldozatává válik, vagy önkéntesen a vágy mártíriumára kötelezi magát: „Meghalni a Láthatatlanért – íme a metafizika.” (Lévinas)

El Kazovszkijnál a sivatag (mint purgatórium vagy mint a végtelen játszmába belevesző hiábavaló tevékenység ironikus jelölője, sivatagi homokozó) nemcsak azért jelenthet minden idegenséget, mert az európai kultúrkör számára mindig is, de hatványozottan a modernségben az ismert világon kívüli, valódi kivonulás helyszíne volt, hanem azért is, mert az eredetnélküliség radikális elgondolása nála csak olyan területhez kötődhet, melyből nem eredhet és amelyben nem teljesezhet ki élet, és amely ezzel a prezencia egyedüli formájának látványosan a mindenkori túl-élés feltétel-mozzanatát teszi meg. A sivatag teret nyújt a szenvedésnek és elnyújtja azt. A sivatagi napszak változatlansága (az éjszaka) e képeken nem a hétköznapi időérzék felmondásának tanúsítványa (hiszen a művek egyébként nagyon is számítanak a mi okkereső vagy előrelátó tevékenységünkre), hanem az egyetlen lehetséges képi kód, ami azonos erővel idézi fel a befejezetlenséget, a lemondást és a sajátos poszt-állapotot, vagyis az utópiába csomagolt anti-utópiát. És ahogyan nincs kijutás a sivatagból, úgy nincs az éjből sem. Sosem virrad. De a sötétben a vak szem álmodat szül, szavak nélküli rendet.

Ez a két monokróm felület (a sötétkék égbolt és a sárga homoktalaj), valamint az ezeket állandósító repetitív szándék együttesen éri el, hogy a látásinger fokozatosan háttérbe szorul, a képre vetett pillantás egyre kevésbé merül el a megformálás részletkérdéseiben, és a képalkotó bázis elemeinek újabb és újabb csoportosítását konstatálja csak. (Ennyiben El Kazovszkij tevékenysége közeledett a konceptuális elgondolásokhoz. De ez nem jelentheti nála a magyar képzőművészet '60-as, '70-es évekbeli, konkrét kísérleteivel való kapcsolatfelvételt.) Ebből következik az az elmozdulás festészetében, mely a kezdeti képek részletezőbb kialakítása és a legújabbak technikai puritanizmusa között észlelhető. Az utóbbiaknál a faktúra szinte sosem jelentéshordozó, a képfelszín pedig az alakok elrendezésének kényszer-felülete csupán. Logikus módon jut tehát el akvarelljeinél és rajzainál a technikai sokszorosítás felhasználásáig, épp a színhelynek, a képek legállandóbb részeinek pótlás- vagy megismétlés szerű formájához (ld. a *Nagy Piros felhők* című sorozatot). A kompozíciók lezártága, optimális folytathatatlansága, az intencionált értelemben rejlő törvény és ítélet: mind előrevetítik egy idő- és

helyvonatkoztatásaitól megszabadított pszeudovilág létrejöttét. Hová vezet hát ez a csupa negatívumból felépített hiány-kapu (ld. *Kapu IV.*), ha nem abba a vakságba, ahol e világ immár a külső szemlélet teljes mellőzésével, a látványok sokaságától eltelve végtelenül tovább-jelenetezi majd önmagát?

A képhalmozás itt úgy nyer értelemet, mint Isten megnevezésének módja a vallásos irodalomban, ahol tudják, hogy akire minden szó igaz, azt egyik sem nevezheti meg magában, és még az összes együtt sem. Vagy úgy, mint a gondos térképész munkája, aki kézjegyével lefed egy kiválasztott tájat, s aki azt is tudja, hogy minden további jele e világ láthatatlan testén alakít, és hiánya abból vesz el. El Kazovszkij pedig, aki szerint sorsunk a végtelen bolyongás, a peregrináció, a művészet ethoszát újrafogalmazva, nem ad mást, mint *vaktérképeket* e sivataghoz, kijutni belőle valahára, megérkezni a *szemhatárra*.



X12558

A Szegedi Tudományegyetem BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke által eddig kiadott Monarchia-kötetek:

Monarchia-karnevál az irodalomban. Szeged 1989.

A Monarchia a századfordulón. Szeged-Budapest 1991.

Magyarok Bécsben - Bécsről. Szeged 1993.

Tegnap előtt. Irodalmi utazások a Monarchiában. Szeged 1995.

„Azok a szép napok.” Tanulmányok a Monarchiáról. Szeged 1996.

A „szükséges népszövetség” a művelődés történetében. Szeged 1996.

Töprengések Kundera „szépséges szép üveggolyó”-járól. Szeged 1997.

(B)irodalmi álm(o)k – (b)irodalmi valóság. Szeged 1998.

Lélektől lélekig (Osztrák-magyar-közép-európai összefüggések). Szeged 2000.

Osztrák-magyar modernség a boldog (?) békeidőkben. Szeged 2001.

Lelkek a pályván. Szeged 2002.

Österreichisch – ungarisch – mitteleuropäische literarisch – kulturelle Begegnungen. Szeged 2003.

A Monarchia-irodalom problémáit érinti:

Fried István: *Ostmitteleuropäische Studien.* Szeged 1994.

Fried István: *East-Central-European Literary Studies.* Szeged 1997.

František Palacký kétszáz éve. 1798-1998. Szerk. Fried István. Szeged 1998.

A tanszéki diákkör kötetei:

Antik és posztmodern. (Irodalomtudományi és –elméleti tanulmányok). Szeged 1994.

Szövegek között. (Budapesti és szegedi tanulmányok az irodalomelmélet/történet köréből). Szeged – Budapest 1996.

Szövegek között II. (Irodalomelméleti és –történeti tanulmányok Szegedről). Szeged 1997.

Szövegek között III. (Irodalomelméleti és –történeti tanulmányok Szegedről). Szeged 1999.

Szövegek között IV. (Irodalomelméleti és –történeti tanulmányok Szegedről). Szeged 2000.

Szövegek között V. (Fejezetek a mai magyar irodalomból). Szeged 2001.

Szövegek között VI. (Fejezetek a világirodalom köréből). Szeged 2002.

Szövegek között VII. (Irodalomelméleti tanulmányok). Szeged 2003.

Szövegek között VIII. Sághy Miklós – Tóth Ákos: Az újmagyar dal (Kortárs lírakritika). Szeged 2004.

Elmélet / irodalom / történet: A komparatív megértés lehetőségei. Szeged 2004. Tiszatáj Könyvtár

26325

EGY - 2h

XB 9860

Felelős kiadó: Fried István

Nyomdai kivitelezés:

Gold Press Nyomda Szeged

Felelős vezető: Illés Mihály